



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



**Los edros del mal.  
Propuesta para el análisis del relato del mal en Sátántangó de  
Béla Tarr**

**TESIS**  
para obtener el grado de  
**Maestro en Estudios de Arte y Literatura**

Presenta  
**Lic. Christian Irving Martínez Romero**

Director de tesis  
**Dr. Fernando Delmar Romero**

**Cuernavaca, Morelos, octubre de 2020.**

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACyT, a partir del 2 de octubre de 2012.





## AGRADECIMIENTOS

Gracias a mis maestros, todos ellos, que con su entusiasmo y generosidad me inspiraron desde el primer momento en que tuve la oportunidad de participar de sus clases. Gracias, Mtra. María Eugenia Núñez, Mtro. Ismael Borunda Magallanes, Dra. María Celia Fontana Calvo, Dr. León Guillermo Gutiérrez López, Dra. María Ema Llorente, Dr. José Antonio Outón De La Garza. Un agradecimiento especial a la Dra. Angélica Tornero Salinas, que, aunque no tuve ocasión de tomar clase con ella, siempre estuvo atenta a los avances de este trabajo.

Gracias a mis asesores y profesores; Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón y Dr. Armando Villegas Contreras, que impulsaron el desarrollo de esta investigación y que motivaron la creatividad analítica de mi visión.

Enormes gracias, Dr. Fernando Delmar Romero, porque sin su dirección, asesoría, participación, entusiasmo y esas charlas sobre cine, estoy convencido que el rumbo de este trabajo hubiera sido diferente. Lo abrazo, lo estimo.

Gracias a Karen Amaya García, mi pareja, que durante este aprendizaje me abrazó y me cobijó para que el resultado final de este trabajo fuera lo más satisfactorio posible.

Gracias a mis padres que con su digno ejemplo y fortaleza me siguen sorprendiendo e inspirando.

También quiero agradecer a mis compañeros de generación (la décima que se escribió sin rima, pero con ritmo); Jerónimo, Nohemí, Valerie, Lucía, Víctor, Greta...

Unas últimas gracias al azar, porque hace años, el cine me encontró de manera fortuita y no me ha dejado hasta el día de hoy. Él me escribe, me filma, me edita, me musicaliza, me analiza y me sorprende cada día y siempre lo voy a agradecer.

*Para Karen; compañía inseparable del vaivén laberíntico de  
mi razón...*

*Para la fuerza giratoria de los círculos del mal...*

*“La culpa fue de aquel maldito tango...”*  
Libertad Lamarque, 1944.

Letra por: Luis Roldán.

## Índice (*Los edros – Los bailes*)

Introducción .....	9
Capítulo I: Consideraciones generales y metodológicas para la interpretación de la trama del mal en la obra de Béla Tarr .....	22
Almanaque biográfico de Béla Tarr .....	22
La hermenéutica de Paul Ricoeur.....	35
La triple mimesis de Ricoeur .....	43
La simbólica del mal de Ricoeur .....	50
El Clatro: una proyección para esquematizar el flujo narrativo de la trama del mal ....	54
Capítulo II: Paralelismos simbólicos de <i>la mancha</i> en la trama del mal.....	65
La literatura y la trama del mal .....	65
<i>La mancha</i> en la literatura .....	69
La representación diabólica de <i>la mancha</i> : Satán .....	73
Relación de <i>la mancha</i> con los demás elementos de la simbólica del mal en el cine ...	76
Capítulo III: Análisis intertextual de <i>Sátántangó</i> .....	91
Elementos heurísticos en la trama de <i>Sátántangó</i> .....	95
El Clatro y <i>Sátántangó</i> .....	129
Análisis hermenéutico .....	148
Análisis literario .....	173
Análisis cinematográfico .....	177
Travelling Moral: el montaje del mal .....	184
El círculo de cierra: el espectador parásito .....	190
Adarme visual: la mancha.....	193
Conclusiones .....	197
Bibliografía .....	203

\**Edro*: Elemento sufijal de origen griego que entra en la formación de nombres masculinos con el significado de ‘cara’ o ‘plano’. /// La novela y la película *Sátántangó* se componen de 12 capítulos, llamados *The Dances (Los Bailes)*, asemejando el ritmo (avanzar y retroceder) de un tango europeo.



## Introducción

Encontré la filmografía de Béla Tarr en una clase de universidad y en seguida se convirtió de mi interés personal y profesional, puesto que una de las partes más diferenciadas de su trabajo cinematográfico es el estilo fríamente caracterizado y orillado a la devastación moral de sus personajes y de sus ambientes. La disposición visual de los elementos encarecidos de eminencia y albergados en la hostilidad y el fracaso llamaron mi atención por la estética abrumadora y embellecida del caos. Observar la filmografía del cineasta húngaro encamina los sentidos hacia un entorno devastado por la naturaleza, como lo propone Nietzsche; *demasiado humana*, y el frenesí de la vida. En semejanza, caminamos de la mano del artista de la misma forma que avanza la obra de Beckett; *rumbo a peor*. Por otro lado, y de forma general, la investigación fílmica ha bifurcado las líneas argumentales y narrativas para construir entornos y pasajes de modo cinematográfico. Dos polos, claramente identificados, han cobijado las estructuras de creación, me refiero a las conocidas estructuras narrativas clásica y moderna; cabe señalar que existen esfuerzos por dibujar y añadir un apartado más a esta bifurcación, este agregado hace referencia a la estructura post-moderna de la narración cinematográfica, que no es más que una arista de la estructura moderna, pero que globaliza los elementos narratológicos y temporales de los filmes en sí mismos, hecho que no es novedoso ni paradigmático. Me refiero a que, aunque no comparto la idea de que pueda haber una estructura narratológica de *“lo post-narrativo”*, la traigo a mención dada la importancia, temporal, por lo menos, de su estudio. Estas

estructuras comparten la convergencia del relato que, por sus elementos, bastante definidos, ha permitido originar una *relación – reflexión* causal contemplativa semejante a la experiencia estética, caso que no rebasa, incluso, a los ejercicios audiovisuales considerados post-modernos. La filmografía del cineasta húngaro; Béla Tarr, se sitúa en lo que se entiende como narrativa moderna. Tarr, para muchos críticos, es el último gran cineasta después de Andrei Tarkovski (Pachilla, 2013), afirmación que resulta escabrosa puesto que estamos hablando de un artista vivo, pero que ha decidido dejar de filmar. Por otra parte, su filmografía es una de las más significativas al momento del análisis estético y filosófico del cine. En este sentido, su obra resulta rebotante para la interpretación simbólica de ciertos elementos inmateriales y filosóficos, de naturaleza humana y adheribles a la idiosincrasia lógica y cultural del ser humano, en este caso, al relato del mal.

Aunque la intención de este trabajo no es postular una definición del mal, es preciso señalar un breve esbozo de mi entendimiento del término, esto con la finalidad de otorgar bases para la comprensión por parte de mi interlocutor hacia mi trabajo.

La idea de lo que se ha denominado como *el mal* difiere del sentido, pero no de la resonancia moral de la *crueledad* ni de la resonancia ética de la *violencia*; conceptos que tampoco trascienden dentro de este trabajo, pero que aboceto con la intención de aclarar su relación intrínseca. Tratar de conceptualizar la idea del *mal* ha resultado, con el paso de los estudios, en una arenga de ideologías y significados de carácter personal y por qué no decirlo, hasta pasional,

entendiendo que la pasión no es más que la lucha de la naturaleza artística con el alma (Zweig, 2000). Es importante aclarar que existe una lógica que permite evidenciar la naturaleza del mal, pero antes de llegar a esa explicación, considero necesario conocer las diferencias entre esta idea con respecto de la crueldad y la violencia. Por una parte, el razonamiento que se abordó en relación a *el mal* estuvo prefigurada desde una perspectiva divina y meramente ligada a Dios. Es entonces que, desde la óptica bíblica y debido a que Dios es omnipotente y el Señor soberano de la historia (Boy, 2006); es él quien representa el *bien*, en este punto, el mal comienza a tomar forma. “Si la imagen y la idea de Dios representa el bien, Satanás representa el mal” (Castañeda Lopez, 2008) y Dios nos tratará de librar de él, pero “librarnos del mal sería librarnos de nuestra energía, la única vida y la delicia eterna” (Blake, 2002).

En distintas narraciones de ficción, la representación del mal da origen a la libertad de acción del protagonista, tomemos de ejemplo a Mefistófeles (Goethe, 2006); quien da a Fausto la promesa de alcanzar el éxito, alcanzar un *bien*, en otras palabras, el hombre sólo se hace hombre libre e inteligente al entrar en contacto con lo amargo de la vida (Borghesi, 2011), con “*lo malo*”. Ahora, alejándonos del tacto religioso, el mal se ha configurado como un hallazgo que vislumbra la naturaleza humana y que da equilibrio a la fugacidad de las acciones y las decisiones de las personas, dicho de otro modo, el mal es congénito del hombre. De esta forma, ¿qué diferencia alberga la dialéctica del mal con las dialécticas de la crueldad y la violencia? Está de más recordar que todas nuestras acciones “malas” originan crueldad, pero la crueldad se conduce

con otras velocidades y bajo otra lógica (Melich, 2014), una lógica que no es la del mal. La crueldad es paralela de la otredad, existe en relación a *el otro*, el mal es paralelo a la mismidad, a *uno mismo*. Es verdad que ambas están ligadas por su facultad de provocar *daño*, pero si nos ceñimos a esta característica, tendríamos que darle un peso de igual relevancia a la violencia, no obstante, la violencia es brusca, *atrabancada*, es decir, impetuosa. El mal y la crueldad pueden prescindir de estos factores.

Para entender mejor es necesario marcar la diferencia entre moral y ética, partiendo de la premisa de que existe un valor de la moral (Nietzsche, 2006); ésta trabaja con la inserción de normas y reglas conductuales dentro de una sociedad, es pública y sugiere una lógica; la segunda carece de lógica, transgrede las reglas como respuesta *hic et nunc* a la demanda de otro en una situación única e irrepetible (Melich, 2014). Entonces, el mal obedece a la conciencia, a la moral; la crueldad y la violencia a la irracionalidad, a la ética.

En otro orden de ideas, hablar de la historia del arte es hablar de la historia de la humanidad (Gombrich, 1999), de la naturaleza humana y por ende del mal; encontramos ejemplos en trabajos de El Bosco, Rubens, Baudelaire, Bouts, Dante, Sade y Goya, por mencionar algunos. Las diversas disciplinas artísticas han procurado un recorrido en la panorámica del mundo, ya que la mirada ha jugado un papel ineludible, pasando de lo sobrenatural, donde la imagen es un ser divino o sagrado, hasta llegar a la imagen de lo real o lo natural. Esta transmutación de la mirada *mágico-religiosa* a la mirada artística (Debray, 1994), ha permitido que exista una correlación entre la mirada del artista y la del

espectador, siempre de la mano del objeto a interpretar, de la obra en cuestión; pues, es en la obra de arte donde se expresa un contenido especificado de ideas, sentimientos y proyectos (Heidegger, 1988). En el trabajo de Béla Tarr, esta mirada artística despliega los ángulos y bordes de su entendimiento del mundo y los canaliza en correspondencia de la lógica moral del relato del mal, desdoblando su mirada para escotar la mencionada narratología en su obra, acto que no resulta ostensible, sino por lo contrario, tácito y oculto a la mirada del otro, del espectador, es decir; en el acto de mirar del espectador se oculta el acto de mirar del artista. No vemos lo que el cineasta ve, vemos lo que nosotros somos, su mirada apunta hacia su público, pero resulta tan sutil que es casi imperceptible.

El problema que nos atañe se debe dividir en dos aristas para su comprensión: la primera hace referencia a la manifestación tácita de la simbología en el relato del mal, en otras palabras; el interés es hallar la estructura argumental de la narratología del mal concebida como un acto moral en la filmografía del cineasta Béla Tarr y, específicamente, en una de sus más grandes obras: *Sátántangó*; adaptación cinematográfica de la novela homónima escrita por László Krasznahorkai; escritor húngaro que participó en la redacción del guion que daría forma a la transposición cinematográfica de Tarr.

El cine, como manifestación artística, arroja la visión única del artista y refleja esa visión en un tejido completamente estructurado y delimitado. La óptica de Béla Tarr, a través de sus imágenes, puede asociarse a la tesis de Gilles Deleuze cuando hablaba de la posibilidad de crear *imágenes – tiempo e*

*imágenes – movimiento* que denotaran una significación del espacio temporal y en la misma medida se cohesionaran con la estructura narrativa del relato. Esto significa que el cine de Béla Tarr podría entenderse como esa construcción de *imágenes – tiempo, movimiento*, no simplemente, imágenes en el tiempo e imágenes en movimiento. Cuadros que, además, por la manera como están presentados, narrados, empalmados y coloreados, pueden resultar atribuibles a una manifestación tácita del relato del mal. Estamos frente a uno de esos casos de los que Tarkovski mencionaba en *Esculpir el tiempo*, aludiendo a ese tipo de cine que “contiene una fuerza interior capaz de romper, de hacer «explotar» el material del que está hecha una imagen” (Tarkovski, 2002).

La segunda arista problemática hace cuestión al modo de mirar la obra de Tarr. El artista húngaro, como la mayoría de los cineastas que han encontrado su visión y su estilo dramático, se ha posicionado en el terreno cinematográfico marcando su óptica y sello en cada uno de sus trabajos. Ese sello característico podría ubicar y marcar una pauta para entender cómo el espectador de su cine puede formar parte del entorno entramado por el director. Quiero decir que, al entrar en contacto con la cinta del cineasta, la trama del mal se completa y se termina de formar.

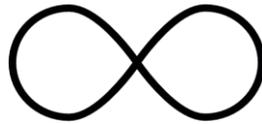
Teniendo en cuenta lo antes mencionado, la presente investigación analiza la obra cinematográfica *Sátántangó* de Béla Tarr para encontrar cuáles son las formas simbólicas del relato del mal que aparecen en la película y que construyen técnica y narrativamente un modelo argumental y audiovisual en el que el espectador es componente fundamental para que el tejido o entramado

narrativo funcione y opere. En ese sentido, se hace un recorrido por los símbolos que se han utilizado en el cine y la literatura, para otorgarle una imagen al mal e identificar cuántos de ellos son retomados e incluidos, sin intención aparente, en el filme de Tarr.

De igual manera, se analiza la estructura del relato y del entramado que gestan una narración de ficción y que son encarrilados a la composición cinematográfica para transponer la obra literaria a la audiovisual.

Para desentrañar los problemas aquí descritos es indispensable remarcar que la intención de este trabajo es la de corroborar que: *a)* existe una dinámica narrativa que permite presentar el relato del mal con elementos definidos y que operan bajo un flujo determinado en cualquier manifestación artística que aborde, como trasfondo, el tema del mal; *b)* la obra cinematográfica *Sátántangó* se conduce bajo el flujo narrativo del mal y alberga símbolos que han representado la idea del mal, concebida como un acto moral, pero sin recurrir a la violencia y crueldad explícitas. Símbolos que se configuran dentro de un espacio delimitado y que aparecen como *imágenes –movimiento e imágenes – tiempo*, impulsando un eco visual específico en el receptor; *c)* la película de Béla Tarr gesta elementos heurísticos dentro de la dramatización caracterizada por la aparición de un *nudo de 8* que metaforiza y quebranta el plano temporal, puesto que “si ya no existe linealidad temporal ordenada en cadenas causales, el efecto puede actuar sobre sus propias causas” (Ecco, 1997); *d)* el relato del mal se configura con una suerte azarosa y oscilatoria que se dibuja sobre el perímetro iconográfico del infinito, generando caos sin salida a los conflictos envueltos

entre los personajes de la película y e) el espectador, considerado como un espectador emancipado (Rancière, 2010) en su pensamiento y su hacer, en *Sátántangó* juega un papel ineludible dentro del relato del mal, ya que opera como el elemento *Intruso* que arriba en toda la filmografía de Béla Tarr y necesario para que el relato se cumpla.



Símbolo del Infinito (configuración temporal de la trama del mal).

La relevancia estética de la presente investigación radica en la aparición de un relato ficcional que da pauta a una manera diferente de narrar el mal, considerando intrínsecamente al espectador. Además, estimo de absoluta importancia seguir contribuyendo con el estudio estético y filosófico de las obras cinematográficas más significativas dentro del universo audiovisual, ya sea por su relevancia social, estética o simbólica, y más tratándose de una de las obras cinematográficas más arriesgadas del siglo XX: *Sátántangó*. Puesto en relieve que “los acontecimientos de una película son recortes de la duración” (Deleuze, *La imagen - Tiempo. Estudios sobre cine II.*, 1987), y nuestro tiempo, en donde, supuestamente, “se han terminado todos los relatos” (Lyotard, 1991), es válido cuestionarnos si no nos encontramos ante un panorama narrativo donde dichos relatos no desaparecen, sino que se condicionan por su dinamismo, oscilando en su propio eje para volver a su lugar de origen y encaminar hacia una nueva dirección.

Debo exponer la lógica que me permitió encaminar el recorrido de esta investigación y sobre la que siento afinidad, sirviendo de sustento ante mi quehacer de examinación:

“cuando el hombre se encuentra en el arte, no está en la vida y al revés. Entre ambos no hay unidad y penetración mutua de lo interior en la unidad de la personalidad. [...] Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción a la vida. Pero con la responsabilidad se relaciona la culpa. La vida y el arte no sólo deben cargar con una responsabilidad recíproca, sino también con la culpa. Un poeta debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte” (Bajtín, 1999).

Por eso, manifiesto mi interés en contribuir al estudio del cine desde la pragmática, ya que el espectador se ha emancipado de dichos relatos, pero al mismo tiempo es partícipe de ellos (Rancière, *El espectador emancipado*, 2010). Por otro lado, creo que debemos detenernos a pensar lo que Bajtín sugiere al expresar que “la lucha de un artista por una imagen definida y estable de su personaje es, mucho, una lucha consigo mismo”.

Los alcances que se pretenden vislumbrar son los de las periferias en torno al análisis y teoría cinematográfica, pues, la obra a analizar (novela y adaptación cinematográfica), es perteneciente al tiempo “contemporáneo”, entonces resulta pertinente para abordar temas de carácter filosófico como la idea del mal.

Además, la formulación de un nuevo enfoque narratológico convierte el objeto de estudio en una obra modernista de la temporalidad contemporánea.

Las limitaciones del presente trabajo aparecen con respecto de la falta de estudios previos del problema a estudiar, no en el marco de *lo filosófico* o *lo estético*, puesto que la idea del mal se ha estudiado a lo largo del tiempo y dentro de diferentes disciplinas del conocimiento, sino dentro del marco estructural de la argumentación narrativa y, específicamente, al de la teoría cinematográfica, ya que nos posicionamos frente a un relato dechado, pero incluyendo en la trama un nuevo integrante del tejido; el espectador. No obstante, dicha limitación se pretende resolver de la mano de los recursos metodológicos del análisis cinematográfico y de la hermenéutica.

Los estudios que se han realizado en torno a la problemática del mal han sido un esfuerzo para el entendimiento de su comportamiento en dimensiones filosóficas, estéticas y políticas, no obstante; su comprensión siempre hace cuestionarse las manifestaciones morales y éticas de los comportamientos humanos. Sobre la aparición de esta problemática, el cine se ha preocupado de igual manera, pero la preocupación no ha sido la de comprender su lógica de presentación, sino la de evidenciar sus elementos a través de los filmes. Para ejemplo se pueden revisar obras de Pier Paolo Pasolini o Gaspar Noé, por mencionar algunos. En fin, el recorrido por la cinematografía mundial es bastante extenso, sin embargo, el cine de Béla Tarr se caracteriza por prescindir de ciertos rasgos visuales como la estética de la violencia explícita. Es preciso hacer notar que estas son razones que me orillaron a determinar mi interés por *Satántangó* y no por otras obras que,

de igual manera, despliegan un entorno narrativo del mal, me refiero, específicamente a *La cinta blanca* de Michael Haneke y *Anticristo* de Lars von Trier. Aunque no descarto la posibilidad de dedicarles un esfuerzo analítico en otro momento.

Por otro lado, los estudios realizados en referencia al autor se han enfocado a la comprensión del universo cinematográfico, las armonías visuales y el espacio temporal de su obra. Esos recorridos visuales enmarcan al cine de Tarr, en otras palabras, el esfuerzo ha sido el de analizar los componentes estéticos de las obras, pero no de la condición narrativa de la maldad. Algunos ejemplos de lo dicho aparecen en *Béla Tarr, el tiempo del después* de Jaques Ranciére, *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes* de András Bálint Kovács, , *Análisis y estudio crítico del largometraje Werckmeister Harmóniak* de Julia Matos Astorgano, *Lo interior afuera: Béla Tarr, Jackes Lacan y la mirada* de Bernard Hetzenaver y algunos ensayos o estudios donde la cinematografía de Tarr se pone como ejemplo, tal es el caso de *Slow Movies: Countering the Cinema of Action* de Ira Jaffe, *Tiempo lento en el cine y el video contemporáneo* de Fernando Baños Fidalgo y *Ensayos imaginarios: aproximaciones estéticas al cine de David Lynch, David Cronenberg, Béla Tarr y Nicolás Pereda* de Sonia Rangel. Para llegar a conocer los resultados de las problemáticas que me atañen, se considerará la metodología del análisis cinematográfico que se ha caracterizado por utilizar un estudio semántico de las obras estudiadas, es decir, se realiza un *análisis instrumental* del cine, sin embargo, dicho análisis será enriquecido por un *análisis interpretativo*.

El primer tipo “utiliza diversos métodos derivados de la teoría del cine, y tiene como objetivo precisar la *naturaleza estética y semiótica* de la película. Este tipo de análisis pertenece a la tradición de las humanidades, lo cual significa considerar al cine como arte”. En este sentido, “el análisis de interpretación de naturaleza estética está centrado en el espectador y su experiencia estética, en el caso del análisis semiótico, el enfoque se centra en el enunciado y sus condiciones de enunciación”, es decir, aproximaciones estructuralistas, formalistas, intertextuales y de comparación, entre otras (Zavala, 2003), ya que el objetivo es estudiar la obra cinematográfica como un universo autónomo. Entonces, el análisis comienza a estructurarse con “la examinación de los componentes del lenguaje cinematográfico que permiten distinguir una película de otra” (Zavala, 2007), hablamos de los *cinco componentes esenciales*: Imagen, Sonido, Montaje, Puesta en Escena y Narración (Zavala, 2003).

Ahora, el segundo tipo de análisis, el interpretativo, tiene como objetivo principal la utilización de las películas para fines específicos. Este tipo de análisis puede ser de carácter genético o ideológico. En términos generales, al tratarse de un método que supone a la obra cinematográfica como un instrumento que modela y entiende los efectos categóricos externos al cine, considero relevante utilizarlo, en igual medida. Es decir, se realizará un análisis hermenéutico de la obra cinematográfica. Cabe mencionar que la hermenéutica ha servido, tradicionalmente, de relieve para el análisis interpretativo de obras literarias, no obstante, es preciso indicar que dicha disciplina puede transitar, sin problema

alguno, entre los espacios delimitados por cualquier otra forma de creación o rama interdisciplinar que se valga de la interpretación.

Para finalizar y lograr hacer visible el propósito de esta investigación tenemos que tener presente el planteamiento principal de que *el mal* se sostiene en una línea de relato<sup>1</sup> específica, configurada por elementos simbólicos reconocibles y que han aparecido de manera recurrente en ciertas narrativas. La investigación será encaminada y fundamentada en los planteamientos de la fenomenología hermenéutica de Paul Ricoeur y su entendimiento del mal, trabajada desde 1950 en el estudio que realizó para el desarrollo de su filosofía de la voluntad, dividida en dos partes; *Lo voluntario y lo involuntario* y *Finitud y culpabilidad*; así como su propuesta hermenéutica para el análisis interpretativo de la trama, expuesta en trabajos como *Historia y narratividad*, *La metáfora viva* y *Tiempo y narración*.

---

<sup>1</sup> El relato es “un discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos”. El relato existe, es reconocido como tal por su consumidor, lo que cuenta en primer lugar es su oposición a la realidad (...) en virtud de esa oposición, se piensa el relato a la vez como *texto cerrado* y como *discurso*. Gaudreault André, Jost Francois: *El relato cinematográfico*, España, 1995.

# Capítulo I: Consideraciones generales y metodológicas para la interpretación de la trama del mal en la obra de Béla Tarr

## Almanaque biográfico de Béla Tarr

El 21 de julio de 1955 en Pécs, al suroeste de Budapest; la capital húngara, nace Béla Tarr. Las referencias con miras hacia su historia familiar y personal no quedan del todo completas, no obstante, es sabido que su infancia se desarrolló en la capital de su país, sobre un relieve político importante para la entonces República Popular de Hungría. Por un lado, a escasos meses de su nacimiento, se había firmado el Pacto de Varsovia, que acordaba una cooperación militar entre el Bloque del Este; liderado por la Unión Soviética en contra del llamado Bloque Occidental, durante la Guerra Fría. Hechos que sumaron a la convicción social de levantar un movimiento revolucionario de parte de la nación húngara en contra de las políticas impuestas por la Unión Soviética, generando así, la Revolución Húngara de 1956. Los efectos de dichos conflictos ocasionaron un ambiente hostil en las inmediaciones húngaras y un desabasto económico importante, sin embargo, la revuelta social provocó la caída del régimen totalitario, por lo menos de manera parcial, ya que apareció una segunda intervención soviética en Hungría, nombrada “Operación Torbellino”. La ocupación soviética hizo que más de 200,000 húngaros huyeran de su país y que el Primer Ministro János Kádár, encabezara el régimen. De esta manera, Hungría aceptaba la ocupación extranjera de manera permanente.

El desarrollo personal de Béla Tarr se dio sobre el terreno social del yugo soviético, específicamente en el marco del *estancamiento brezhneviano*; periodo que se caracterizó por el menguado crecimiento económico en la Unión Soviética, cuando Leonid Brézhnev quedó a cargo de la Secretaría General del Partido Comunista de la Unión Soviética, provocando la desaceleración económica, incluso, en los territorios donde ejercían la ocupación militar; Hungría, en este caso. Este periodo apareció en 1965 y finalizó en 1985, aunque para muchos historiadores es más acertado incrementar el periodo hasta finales de 1991; etapa en la que el Jefe de Estado de la Unión Soviética, Mijaíl Gorbachov, había impulsado la reforma económica conocida como Perestroika y el Muro de Berlín había sido derrumbado. Otro efecto colateral que sobresalió en el *estancamiento brezhneviano*, fue el hecho de prohibir todos los comentarios acerca de la Revolución Húngara de 1956, veto que alcanzó el rezago temporal de más de una treintena de años.

En suma, el periodo creativo del joven Béla Tarr estuvo envuelto por condiciones políticas complejas, mismas que funcionaron como eje transversal de lo que muchos críticos cinematográficos denominan *la primera etapa creativa* de Béla Tarr. La inclusión del cineasta en el mundo artístico, sucedió cuando tenía diez años. Debemos tomar en cuenta que la esfera social y cultural se sostenía de un aparato nacional con circuito cerrado y aunque existía una frecuencia televisiva de salida; ésta era operada por el Estado.

La Televisión Nacional Húngara (Magyar Televízió), conocida como MTV, apareció con su etapa de pruebas en 1954, pero la primera transmisión que

hicieron fue la de un desfile del Ejército Húngaro el 1 de mayo de 1957. Dos meses después abrirían una frecuencia con programas informativos controlados por el Estado. En 1965, dos años antes de realizar las primeras pruebas televisivas a color, la MTV produciría una adaptación de la novela corta *La muerte de Iván Ilich*, del afamado escritor soviético; León Tolstoi. Al casting de esta adaptación llegaría el niño Béla Tarr, orillado por su madre para convertirse en actor y denotando un talento primario que haría que se quedara con el papel principal del programa.

A partir de ese momento, la relación con el universo audiovisual quedó establecida. El, relativamente, fácil acceso a las cámaras de video en películas de 8 milímetros, ayudó a que creciera el entusiasmo que apareció a raíz de su encuentro con la televisión. Con la cámara en mano, comenzaría a experimentar sus primeros encuentros con el video, particularmente con el dinamismo que otorga el trabajo documental. Con 16 años, Béla Tarr iniciaría su carrera filmográfica realizando algunos videos cortos que reflejaban su interés por el quehacer cinematográfico, estas películas de tipo casero y amateurs mostraban, principalmente, actividades cotidianas y rutinarias de la vida social, la vida de los trabajadores y la pobreza de las calles de Hungría. En ese momento, la cartelera internacional estaba invadida por estrenos como *Macbeth* de Polanski, *El Decamerón* de Pasolini o *La naranja mecánica* de Kubrick. Para ese entonces, el joven Béla Tarr conseguía un trabajo como conserje de la Casa de Cultura y Ocio Nacional, en donde fue insertándose poco a poco hasta nutrir sus intereses creativos.

Tuvieron que pasar seis años para que pudiera llevar a cabo su ópera prima con la ayuda e impulso de unos estudios cinematográficos locales con el nombre del teórico cinematográfico húngaro; Béla Balázs. Cabe destacar que el interés principal de Tarr no estaba en el cine, sino en el mundo de la Filosofía (así lo ha dejado saber en diferentes oportunidades); motivo que acompañaría a su voluntad cinematográfica. No obstante, en un episodio temporal de conflictos políticos por los que atravesaba su país, el gobierno no le otorgó el permiso para estudiar Filosofía por considerarla una actividad peligrosa, así que se decidió por el cine.

“Fue un punto de inflexión en mi vida porque yo no quería ser cineasta. Para mí, la película era una especie de herramienta, yo era muy joven y como es normal el joven debe de tener la ambición de cambiar el mundo. Si eres joven es obligatorio querer cambiar el mundo y yo era igual. Me pregunté cómo podría hacerlo, así que decidí que el cine era una buena forma de expresar lo que pienso, después de eso acabé siendo cineasta” (Tarr B. , 2017).

El primer trabajo cinematográfico de Béla Tarr llevaría por nombre *Nido Familiar*. El joven cineasta sólo contaba con 22 años, una cámara en la mano y la ayuda de conocidos que ayudaron a que el filme se realizara. Es indispensable resaltar que las personas que aparecen en la cinta no eran actores profesionales ni algo semejante, se trataba de personas comunes en situaciones comunes y que, además, no cobraron un centavo por hacerlo. Rápidamente, la cinta se posicionó como una de las más importantes obras enmarcadas en el movimiento cinematográfico de la Escuela de Budapest; donde los jóvenes cineastas del

momento tenían una oportunidad de encuentro y de creación de bajo presupuesto, *underground*, libre y sin intromisión estatal.

En 1977 no sólo se daría a conocer la primera película de cineasta húngaro, sino que llegarían obras que lograron posicionarse, con el transcurso del tiempo, como películas de culto o éxitos comerciales. La primera entrega de la saga de *La guerra de las Galaxias* de George Lucas, *Annie Hall* de Woody Allen, la ópera prima de David Lynch; *Eraserhead* (Cabeza borradora) y el último filme del consagrado cineasta Luis Buñuel; *Ese oscuro objeto del deseo*. Pero, *Nido Familiar* se destaca en muchas cosas de las obras antes mencionadas, puesto que estamos frente a un filme de la carencia, carencia en todo sentido, desde el nulo financiamiento, los escasos seis días de rodaje y la falta de receptores del filme hasta el entorno dramático donde la película se desenvuelve. La historia de esta película se sitúa en el contexto del *estancamiento brezhneviano*, donde las posibilidades económicas y sociales de la comunidad húngara eran escasas, inexistentes, en cierto sentido. No es un efecto colateral que la trama de desarrolle en medio de esta crisis, haciendo de los protagonistas (un hombre y una mujer casados que viven en la casa de los padres de ella); unos entes a los que no les queda nada, sólo la esperanza, esa ligera esperanza de conseguir una casa propia para poder irse de ese lugar y dejar las disputas familiares.

“El nido familiar es, por un lado, el hogar propio vanamente soñado, y por el otro, el nido de víboras donde uno se asfixia. Dígase lo que se diga, el cine no está hecho para los sueños.” (Rancière, 2013)

La exageración no cabe en el terreno temporal donde suceden los eventos. Béla Tarr narra los hechos que sobrevolaban los aires de su país, es por esa razón que, muchos analistas y críticos especializados posicionan sus primeros filmes dentro de la estética visual del realismo social, incluso se ha dicho que los primeros trabajos del húngaro son “gritos de rabia de realismo socialista” (Rosenbaum, 2016)

Tarr era consciente del aparato mediatizado del cine y la condición de argucia que aparece cuando un espectador se posiciona frente a la pantalla, tal vez por esa razón, en los primeros minutos de la cinta se lee: *“Esto es una historia real. No les ha sucedido a los protagonistas del filme, pero podría”*. El acercamiento con el estilo documental rebasa, pero al mismo tiempo se encuartela en el tejido argumental de la ficción.

“Hay que apelar a actores que no lo son, personas a las que esa historia habría podido ocurrirles, aunque no sea así, hombres y mujeres que son llamados no a representar situaciones, sino a vivirlas, a encarnar por lo tanto expectativas, hastíos, desilusiones donde lo que se expresa es su propia experiencia, la experiencia de individuos socialistas cualesquiera, y no lo hacen con los códigos expresivos convencionales sino por la relación entre palabras, tiempos, espacios, estribillos, gestos, objetos.” (Rancière, 2013).

Este es un detalle que no pasa desapercibido en la filmografía de Béla Tarr, puesto que el cine posee la facultad de mostrar una dimensión potencial de la vida. De hecho, el cineasta, en una visita a México ofreció una conferencia donde afirmó que "el cine debe ser el reflejo de nuestra rabia, de nuestra

tristeza, de nuestra frustración, de nuestros temores. Esas son las emociones que hacen que el cine valga la pena” (Tarr B. , 2017).

A raíz del logro de su primer largometraje, el joven realizador obtiene la oportunidad de iniciar sus estudios formales en la Escuela Húngara de Artes Cinematográficas y Teatrales. Del mismo modo, se embarca en la travesía de hacer su segunda película que llevaría por nombre *El intruso* y que se estrenaría en 1981. Esta cinta no se aleja del enfoque dramático y documental de la primera, pero sí de una parte de la estética visual que utilizó en su primera cinta y que es, de facto, una característica primordial de la cinematografía de Béla Tarr, me refiero al uso del blanco y del negro como paleta principal de la mayoría de sus filmes. A lo largo de su carrera, Tarr sólo utilizaría el color en tres de sus trabajos, siendo *El intruso* el primero. Sobre este asunto; la figura del intruso y el papel del color, regresaré más adelante, cuando se esté llevando a cabo el análisis hermenéutico-cinematográfico del cine de Béla Tarr. Por ese mismo año, comenzaría a trabajar en la creación de una adaptación para la televisión húngara de la famosa obra teatral de William Shakespeare; *Macbeth* (1982), pero que se estrenaría un año más tarde. Este trabajo se destaca por utilizar dos actos durante toda la película y va a iniciar un coqueteo con un nuevo enfoque aural de su cine, que no va a terminar de aparecer hasta lo que se conoce como *la segunda etapa creativa* de Béla Tarr. Aquí, lo distinguible es que el manejo de la cámara se fue puliendo, cambió el campo contra campo del plano por la profundidad y el enfoque dramático adquirió un sentido filosófico en desarrollo. En otras palabras, “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 Tarkovski.” (Matos Astorgano, 2012)

Sin embargo, un año después del *Intruso* y a la par del estreno de *Macbeth*, el retorno hacia el terreno *parte documental, parte ficción* fue evidente cuando salió a la luz *Gente Prefabricada* (1982). De nuevo, sobre este filme descansa un escape de la rabia socialista y regresa al blanco y el negro como tintas para colorear sus imágenes.

Con el transcurso de dos años, Béla Tarr se disponía a hacer la película que originaría esa nueva etapa del espectro filosófico del cine. Una joya cinematográfica que se ha quedado en el limbo de su filmografía por ser la parte que dialoga con las dos caras del cineasta húngaro. Esta película comenzó a trabajarse en 1984 y se estrenó un año después. El guion fue escrito por el propio Béla Tarr y sería el último guion que escribiría. Estoy hablando de *Almanaque de Otoño* (1985). Esta cinta resulta de una espléndida visión filosófica y colectiva del caos. Es importante declarar que esta película pudo haberse convertido en la pieza clave para esta investigación, ya que en ella se dibujan elementos alegóricos que denotan un entorno entramado por el mal.

“*Almanaque de otoño* muestra los primeros ejemplos de lo que será una de las marcas del estilo visual de Béla Tarr: la división del plano en varias zonas de sombra y de luz” (Rancièrè, 2013)

Los protagonistas son cinco habitantes de una casa que quieren, por encima de todo, obtener un poder jerárquico a través del padecer de los demás. Vemos una manifestación social engranada con el laberinto del infierno.

“El socialismo y sus problemas han dejado de existir por completo como telón de fondo del conflicto. [...] Lo que guía y extravía a los cinco protagonistas es el diablo que los hace girar en círculos. El problema de cada uno de ellos en efecto no es tan sólo imponerles a los demás sus intereses y sus deseos; sino hacerlos sufrir.” (Rancière, 2013)

A partir de este momento, el discurso narrativo y cinematográfico de Béla Tarr sería impulsado a nuevos horizontes, abriendo un portal a una dimensión cósmica en donde el artista se daría cuenta de que “toda la mierda es cósmica [...] y toda la creación (cósmica) está equivocada y está mal [...], es todo, sólo usa la mierda” (Tarr B. , 2017); esto lo declararía en otra conferencia que ofreció para los alumnos de lo que fue el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, ahora convertido en la Escuela Nacional de Cinematografía de la UNAM en la ciudad de México.

Un año después de la estremecedora *Almanaque de Otoño*, Béla Tarr participaría como actor en la película *Temporada de Monstruos* (1986) del redescubierto cineasta húngaro Miklós Jancsó. Esta actividad; la actuación, así como la escritura de sus guiones serían actividades de no volvería a realizar a partir del segundo periodo creativo que halló. En este segundo periodo narrativo es clara la búsqueda por un lenguaje propio y reconocible en sus imágenes y en la estructura dispuesta de la trama.

“Es habitual dividir dicha obra en dos grandes épocas: están los filmes del joven cineasta indignado, en lucha con los problemas sociales de la Hungría socialista, deseoso de trastocar la rutina burocrática y cuestionar los comportamientos provenientes del pasado, el conservadurismo, el egoísmo, la dominación machista, el rechazo de los que son diferentes. Y están los filmes de la madurez, que acompañan el derrumbe del sistema soviético y las derivaciones capitalistas que desencantan, cuando la censura del mercado ha sustituido a la del Estado: películas cada vez más oscuras, donde la política se reduce a la manipulación, la promesa social a una estafa y lo colectivo a la horda brutal.” (Rancière, 2013)

Otra búsqueda estilística del cineasta se hace notar con el nuevo manejo de los planos y movimientos de cámara en donde ya no elige el dinamismo caótico de la imagen, puesto que demuestra que el vórtice del caos puede distinguirse y hacerse evidente si se es mostrado de manera inversa, cambiando la brusquedad del movimiento de cámara por la lentitud afable pero ansiosa de las imágenes.

“La indignación del joven cineasta se traducían en movimientos bruscos de una cámara en mano que, dentro de un espacio reducido, saltaba de un cuerpo a otro y se acercaba mucho a los rostros para escrutar sus expresiones. El pesimismo del cineasta maduro se expresa en largos planos secuencia que exploran la profundidad vacía del campo alrededor de individuos encerrados en su soledad.” (Rancière, 2013)

De aquí en adelante, los filmes de Béla Tarr se incrustarán en un abismo oscuro, pero poderoso que avivará la fugacidad de la vida y de las relaciones humanas a

condición de las consecuencias cósmicas que habitan en el ser mundano; a lo que Heidegger se refería al hablar de “ser *con* y *en* el mundo”. En otras palabras, se aborda “una derrota moral a la que añade ramificaciones de orden metafísico y demoníaco” (Rosenbaum, 2016). Sobre el postulado heideggeriano, es indispensable remarcar que también servirá de sustento a la teoría hermenéutica de Paul Ricoeur y que aquí develaremos para darle entendimiento al trasfondo de este trabajo. A partir de aquí, los trabajos del cineasta reunieron, como parte fundamental del equipo de producción, al escritor László Krasznahorkai y al músico Mihály Vig. Entre los tres formarían un equipo creativo potente que convertiría las obras de Tarr en una ecuación cósmica de sensibilidad humana. La operación era delimitada y fructífera; Krasznahorkai se encargaría de la escritura de todos los guiones y Vig de la composición musical. Esta relación de trabajo iniciaría con *La condena* (1988), pero no dejaría de maravillarse, así que continuaron con la obra importante para este estudio; *Satántangó* (1994), trabajo que no sólo iba a ser arropado bajo la escritura de László, sino que está basada en la novela homónima del escritor húngaro. Con una duración de 415 minutos y la complejidad filosófica en la composición de las imágenes que Tarr ofrece, *Satántangó* es una pieza digna del más prestigioso valor. A esta, le seguirían *Las armonías de Werckmeister* (2000), *El hombre de Londres* (2007) y *El caballo de Turín* (2011). Sobre esta última cinta se debe mencionar que es el mismo Béla Tarr el que declara haber contado todo lo que tenía que decir en el cine y decide retirarse del quehacer cinematográfico.

“He estado desarrollando mi propio lenguaje cinematográfico. Fui profundizando en él y con *El caballo de Turín* llegué a un punto en el que trabajo estaba completo. El lenguaje estaba terminado. No quiero usarlo para repetirme... No quiero resultar aburrido. Está hecho, he terminado” (Tarr B. , 2017).

No cabe duda que el panorama narrativo de su filmografía revela una profundidad estética y desgarradora que enarbola una posición concreta de la realidad social inmanente del ser humano y, únicamente, perceptible para los sentidos en exposición a la sensibilidad del creador, de los colaboradores y de los espectadores de su cine. No obstante, no podemos declarar que la intención de artista sea la de embellecer las imágenes a través de la sensibilidad humana, porque, aunque la belleza sí sucede, aparece por un efecto contrario. En la tarea de mostrar una sensibilidad social aparece la belleza de todo lo demás.

“La belleza de las imágenes nunca es un fin. No es más que la recompensa de una fidelidad a la realidad que se quiere expresar y a los medios de que se dispone para ello. Béla Tarr no deja de machacar sobre dos ideas muy simples. Es un hombre preocupado por expresar con la mayor exactitud la realidad tal como los hombres la viven. Y es un cineasta enteramente absorbido por su arte. El cine es un arte de lo sensible. No solamente de lo visible. Debido a que desde 1989 todos sus filmes son en blanco y negro, y el silencio adquiere en ellos un lugar cada vez mayor [...]” (Rancière, 2013)

En la actualidad, se ha dedicado a repartir sus conocimientos a los jóvenes realizadores que, como él hizo, quieren encontrar una voz propia para contar sus percepciones personales. El trabajo de mentor es parte importante dentro de sus

actividades rutinarias y aunque la declaración que había dado hace tiempo sobre su retiro del quehacer directivo del cine fue cierta, es preciso señalar que esto no significó la jubilación del artista, puesto que en junio del año en curso presentó su último trabajo creativo, un proyecto que oscila entre el teatro, la instalación multimedia y el cine titulado *Missing People* (2019), [Fig. 1 y 2]. El performance audiovisual, por llamarlo de alguna manera, se presentó del 13 al 16 de junio del 2019 en el Wiener Festwochen en la capital austriaca, este trabajo incluía una parte documental y abordaba la miseria económica y social de Viena, que está oculta bajo la mirada jerárquica de los estratos elevados de la ciudad.

Resta decir que Béla Tarr es un artista que ha desarrollado una visión única y que cuando presenciamos el trabajo visual, da la impresión de que toda su filmografía es un montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos y dado que el cine es una de las representaciones anacrónicas<sup>2</sup> que otorgan sentido: el abanico de posibilidades simbólicas no encuentra en sí mismo su sentido – y no puede obtener un principio de verificación – más que respecto del abanico abierto del sentido<sup>3</sup>.

De esta forma, en su cine termina de aparecer un montaje que se entrelaza y que se vale de un juego de edición en donde cada corte es promesa de una temporalidad que no existe, tardía, difusa, que inspira intranquilidad y que es acariciada por la infernal garra del relato de mal.

---

<sup>2</sup> Antonio Oviedo escribe en la nota preliminar de *Ante el tiempo* “Aquí es donde emerge o irrumpe el anacronismo (una ‘intrusión’ de una época en otra, definido por lo surrealistas con la frase: ‘Julio Cesar muerto por un disparo de Browning’) para romper precisamente *la linealidad del relato histórico.*”, p. 13.

<sup>3</sup> Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, pp. 41-46.



Fig. 1. *Missing People*, Tarr. Vienna, 2019



Fig. 2. *Missing People*, Tarr. Vienna, 2019

### La hermenéutica de Paul Ricoeur

El pensamiento de Ricoeur se puede comprender en tres momentos relevantes para su estudio; el primero dirigido a la hermenéutica de los símbolos, un segundo momento a la hermenéutica de los textos y por último a la hermenéutica del sujeto o de “sí mismo”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> F. Castillo, *op. cit.*

Pero, antes de encaminarnos hacia el recorrido por el entendimiento del pensamiento hermenéutico de Paul Ricoeur, es preciso recordar que, en la época antigua, *el texto* era una entidad inmanente, es decir que no venía del exterior, sino que se materializaba en un cuerpo de manera interna y era una estructura que tenía una significación con cierta autonomía, esto hacía que gozara de una plenitud de sentido, puesto que los símbolos que lo configuraban eran estables y legibles. En otras palabras, el texto poseía y otorgaba seguridad y confianza, desembocando una interpretación identificable y precisa. Entonces, el lenguaje era transparente<sup>5</sup> y esa transparencia estaba abrazada por una condición metafísica, ya que el lenguaje aparecía de una potencia divina que tenía transparencia, puesto que era conocida para todos. En ese momento, los pensadores del mundo antiguo no veían una problemática en *la significación*, el problema era el acceso al conocimiento que ya había sido revelado en el mundo y ese conocimiento estaba avalado por ciertas instituciones que garantizaban las claves de la interpretación. Entonces, los símbolos permitían múltiples interpretaciones, pero esas interpretaciones estaban aseguradas por una lógica institucional. Hasta este momento, la hermenéutica tiene una labor instrumental. Llegará un segundo momento para concebir la hermenéutica en el Renacimiento y el Romanticismo, es aquí cuando se pierde la estabilidad de símbolo, el símbolo toma una condición abierta y propician un ambiente de incertidumbre<sup>6</sup>. En otras palabras, las rutas posibles de la interpretación entran en conflicto y

---

<sup>5</sup> Conferencia impartida por Diego Lizarazo en la Universidad Autónoma Metropolitana, titulada: *Hermenéutica de las imágenes y estética de la mirada*, 2013.

<sup>6</sup> *Idem.*

surgen muchas interpretaciones sin ningún tipo de jerarquía. El lenguaje se vuelve opaco, ya no es transparente. De este modo, en tiempos contemporáneos, cabe cuestionarnos: ¿es cierto que el mal puede ser transparente?<sup>7</sup>. En fin, para terminar de comprender el problema hermenéutico es necesario traer a mención a Friedrich Schleiermacher, teólogo alemán que enfocó su pensamiento en el problema de la verdad, puesto que el problema hermenéutico es el problema de la verdad, y en particular, la verdad en el arte y se hace un cuestionamiento importante: ¿qué es la verdad?

“La hermenéutica nace –o, más bien, resurge- en la época de Schleiermacher a partir de la fusión entre la exégesis bíblica, la filología clásica y la jurisprudencia. Esta fusión entre varias disciplinas pudo producirse merced a un giro copernicano que dio primacía a la pregunta *¿qué es comprender?* Sobre la pregunta del sentido de tal o de cual texto, o de tal o de cual tipo de textos [sagrados o profanos, poéticos o jurídicos].” (Ricoeur, *Tiempo y Narración* , 2004).

Schleiermacher afirma que existen modalidades de la verdad y que el problema de la verdad también es un problema estético y probablemente también un problema ético. Entonces “la verdad en el arte está rodeada por la incertidumbre y su interpretación no tiene certeza”<sup>8</sup>. Todo este pensamiento va a contraponer

---

<sup>7</sup> Jean Baudrillard en *La transparencia del mal*, escribe que “Se nos ha impuesto la ley de la confusión de los géneros. Todo es sexual. Todo es político. Todo es estético. A la vez. Todo ha adquirido un sentido político, sobre todo a partir de 1968: la vida cotidiana, pero también la locura, el lenguaje, los media, al igual que el deseo, se vuelven políticos-a medida que entran en la esfera de la liberación y de los procesos colectivos de masa.”, p. 15.

<sup>8</sup> Lizarazo, *op. cit.*

la idea de que el sentido es una estructura o un sistema gramático que puede desagruparse elementalmente, sino que el sentido surge del dialogo, se produce en la conversación donde se dilucidan todos sus elementos para interactuar con otros. De esta manera, podemos decir, de manera muy general y resumida que el acto de interpretar puede dibujarse y entenderse como un “proceso de re-interiorización de una interioridad exteriorizada”<sup>9</sup>.

Una vez clara la idea de cuál ha sido el abordaje histórico y el papel de la hermenéutica, considero relevante hacer mención que Paul Ricoeur nació en 1913, en Francia, bajo el cobijo de una familia protestante. Huérfano de madre al momento de nacer y huérfano de padre un año después de su nacimiento; ya que su padre había sido enviado a combatir en la Primera Guerra Mundial, en 1914. Estas dos carencias familiares se mantuvieron presentes a lo largo de su vida y representaron un agujero histórico familiar que abonaron a lo que se convertirían, años más tarde, en sus inquietudes filosóficas, particularmente la relación y los efectos entre *la ausencia* y *la presencia* dentro de su filosofía (Begué, 2012). Durante el periodo de la infancia, Ricoeur tuvo una educación literaria y religiosa que abrirían el panorama de su entendimiento. Para 1934, una vez obtenida la cedula como filósofo por la Universidad de Rennes, en Paris, ingresó a la Universidad de La Sorbona, donde tuvo su primer acercamiento con el postulado fenomenológico de Edmund Husserl y conoció a quien se convertiría en su mentor académico; Gabriel Marcel. Cuando conoce a Marcel, comienza a participar de los encuentros filosóficos organizados por el

---

<sup>9</sup> *Idem.*

filósofo y a poner en ejercicios reales y de la vida cotidiana, la fenomenología de Husserl, para describir fenomenológicamente la experiencia del problema y después para buscar un sentido de esa experiencia (Lambert, 2006)

“El gran descubrimiento de la fenomenología, sometida al requisito e la reducción fenomenológica, es la intencionalidad, es decir, en su sentido menos técnico, la supremacía de la conciencia *de algo* sobre la conciencia de sí. Pero esta definición de la intencionalidad es aún trivial. En su sentido riguroso, la intencionalidad significa que el *acto* de referirse a algo sólo se logra a través de la unidad identificable del *sentido* referido – lo que Husserl llama el noema, o correlato intencional de la referencia *noética*-. Además, sobre este noema se deposita en estratos superpuestos el resultado de las actividades sintéticas que Husserl denomina *constitución* [constitución de la cosa, constitución del espacio, constitución del tiempo, etcétera].” (Ricoeur, 2004)

La tercera influencia filosófica de Ricoeur fue Jean Nabert. De este último, se conocería el texto reflexivo titulado *Ensayo sobre el mal* (1955), además, Ricoeur se encontraría con las implicaciones que tiene la existencia humana respecto de las dimensiones del Yo como experiencia y de la dimensión metodológica de la fenomenología. Esas interpolaciones resultaron de la reflexión y el cuestionamiento acerca de la condición de la libertad y la problemática del mal.

Para 1939, se trasladó a La Universidad de Múnich, donde permaneció dando clases hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial, razón que lo obliga a regresar a Francia, sin embargo, es llamado a formar parte de las tropas de

reserva de su país. Ricoeur se posiciona frente al pelotón, pero junto a sus compañeros de tropa, es tomado como prisionero por los soldados alemanes y son enviados a un campo de concentración alemán. Mientras está prisionero, decide comenzar a traducir el primer volumen de *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1913), de Husserl; ya que la obra de dicho autor había sido eliminada de todas las clases en Alemania por mandato de Adolfo Hitler.

Durante este periodo de escritura, el filósofo francés observa y experimenta situaciones que lo angustian y lo hacen palidecer, vivencias atroces ocasionadas por la guerra, es decir, se da cuenta de la capacidad *in-humana* dentro de *lo humano* (Begué,). Es a raíz de esa experiencia como prisionero de guerra que se origina su tercera obra filosófica; *Filosofía de la voluntad: Lo voluntario y lo involuntario* (1950). Cuando la guerra termina, Ricoeur es puesto en libertad y regresa a dar clases, en este periodo tendría a su tercer hijo, pero el infortunio lo perseguiría, ya que su hijo se suicidaría, provocando una severa confusión de carácter filosófico en su padre. Todo el conjunto de experiencias personales afectaría su vida académica y profesional, originando que se interesara y preocupara, particularmente, por el tema del mal. Es entonces que comienza a realizar estudios sobre ello, para darse cuenta de que “los seres humanos no podemos expresar el mal de manera directa, sino que lo hacemos, siempre, de forma simbólica, ya sea por quejas, lenguajes míticos o gestos, pero en todo caso, está mediatizado por el símbolo” (Begué, 2012); es en este momento que, de este esfuerzo por entender el funcionamiento y la operación de la forma del

mal, resulta su estudio filosófico sobre *La simbólica del mal* (1955). Pero, este estudio no es un tratado fenomenológico del mal, puesto que Ricoeur se percató de que necesitaba otra metodología, además de la fenomenológica, para poder alcanzar aquellos símbolos que atravesaban la experiencia del mal, fue entonces que injertó a la hermenéutica dentro de la fenomenología, engendrando la postura por la que sería reconocido, mayoritariamente, en el campo de la filosofía; *la fenomenología hermenéutica*.

“El arraigo fenomenológico de la hermenéutica no se limita a esta afinidad muy general entre la comprensión de textos y la relación intencional de una conciencia con un sentido que tiene delante. [...] Dado que primero estamos en un mundo y pertenecemos a él con una pertenencia participativa irrecusable, podemos, en segundo lugar, enfrentarnos a los objetos que pretendemos constituir y dominar intelectualmente. [...] La interpretación, en el sentido técnico de interpretación de los textos, sólo es el desarrollo, la explicitación, de este comprender ontológico siempre solidario de un previo *ser arrojado*. De este modo, la relación sujeto-objeto, que sigue defendiendo Husserl, se subordina a la constatación de un vínculo ontológico más primitivo que cualquier relación cognoscitiva” (Ricoeur, 2004).

Es aquí que comienza a fijar una postura filosófica propia de la que, en la primera etapa de su estudio, la operatividad de los mitos será su principal objetivo, para comprender que la estructura del relato del mito es construida con una base delimitada por el símbolo. Son los símbolos los elementos que *liberan* el sentido de los mitos para conocer la profundidad de su intención primaria. De

estas conclusiones, se advierte que los seres humanos, al no poder realizar una descripción formal de ciertas experiencias fenomenológicas, como sucede en el caso del mal, recurrimos a la *metáfora* para apoyarnos de ella y así poder incluir la experiencia en el mundo del lenguaje.

No obstante, la metáfora, en el pensamiento de Ricoeur, no es solamente el ejercicio retórico de modificar o intercambiar un significado por otro, ya que esto, lejos de agrupar el sentido de una experiencia, lo acrecienta. Porque ahora se tendrían dos términos entrelazados por la metáfora y cada uno con diferentes interpretaciones, originando la irresolución del sentido. De esta manera, la metáfora es una entidad viva y pertenece a la clase de los tropos, es decir, de las figuras del discurso (Ricoeur, 2004), y tiene el carácter cambiante y rebosante del sentido en el lenguaje y por supuesto, en la experiencia simbólica.

El segundo momento del estudio realizado por Ricoeur va a resaltar la importancia simbólica del entramado cultural y de todos sus productos, es decir, menciona que cualquier contenido cultural va a estar configurado de símbolos interpretables, a la vez, esos símbolos en conjunción forman textos que configuran nuevas interpretaciones, pero para que esto pueda suceder es necesario que exista un distanciamiento interpretante entre el texto y el lector de dicho texto.

“La hipótesis, aquí, es que los productos de la cultura se estructuran como textos, a partir del distanciamiento, en términos de Ricoeur, por lo que son susceptibles de ser interpretados. Esta textualidad de los productos culturales

implica su semiotización, en cuanto se resuelven como objetos histórico-sociales” (Torner, Hacia una hermenéutica crítica, 2014).

La referencia de este método quedará expuesta en su propuesta interpretativa a la que llamaría *Triple Mimesis*, que se explicará más adelante.

Por último, la tercera etapa de su estudio intenta comprender el carácter inmanente del sentido en el ser, a través del juego de *la acción en el ser*. Es decir, los seres humanos al entrar en contacto con los símbolos, desde siempre, se vuelven hacia el símbolo a partir del ejercicio del accionar su obrar en relación con los demás.

“La primera intención es señalar la primacía de la mediación re-flexiva sobre la posición inmediata del sujeto, tal como se expresa en la primera persona del singular: «yo pienso», «yo soy». Esta primera intención encuentra un apoyo en la gramática de las lenguas naturales cuando ésta permite oponer «sí mismo» a «yo». Este apoyo adopta formas diferentes según las particularidades gramaticales propias de cada lengua.” (Ricoeur, 2004)

Así, la propuesta interpretativa de Ricoeur, poco a poco, fue dirigiéndose; regresando, en realidad, hacia el terreno ontológico del ser, haciendo que se posicionara como uno de los filósofos especialistas de la fenomenología y de la hermenéutica más reconocidos mundialmente

#### La triple mimesis de Ricoeur

Ricoeur entiende y propone una relación sucesiva dentro del análisis hermenéutico, pues es la hermenéutica la que se preocupa por reconstruir toda la gama de operaciones por las que la experiencia práctica intercambia obras,

autores y lectores y no sólo el concepto operativo del texto. El operador de ese recorrido interpretativo es el lector que asume el papel de lector una vez que comienza su lectura [su hacer] o su acción de leer. Ese análisis se compone de tres momentos, denominados Mimesis I, Mimesis II y Mimesis III.

“El concepto de mimesis es retomado por Ricoeur [...] de Aristóteles. La teoría de la narratividad de este filósofo está basada de manera central en la propuesta del Estagirita, sobre todo en relación con la teoría poética.” (Torner, *Hacia una hermenéutica crítica*, 2014).

Esta propuesta distingue necesario asumir un camino interpretativo a través del texto. Entonces tenemos a un lector que hace un recorrido hermenéutico de MI a MIII por medio de MII. [Fig. 3], “seguimos el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado” (Ricoeur, 2002).

Dentro de su estudio, Ricoeur, entiende que la composición de la trama se enraíza en la pre-comprensión del mundo de la acción, es decir, de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal. De esta manera, existen dos competencias importantes para la comprensión de la trama o del relato, la primera es su comprensión práctica y la segunda su comprensión narrativa. Respecto a la primera: para poder analizar la trama de cualquier narración sí se requiere de una competencia previa para poder identificar la acción en general por sus rasgos estructurales; es ahí cuando nos valemos de la semántica de la acción, pero si imitar [en una narración o no] es elaborar la significación articulada de la acción, se requiere una competencia suplementaria; una aptitud para identificar las mediaciones simbólicas de la

acción. A la vez, estas articulaciones simbólicas de la acción son portadoras de caracteres temporales. Entonces, obtenemos, del análisis hermenéutico de la trama tres rasgos sucesivos: los estructurales, los simbólicos y los temporales. Ricoeur considera que existen tres anclajes generados de la relación de la inteligibilidad en la construcción de la trama. El primero aparece ligado a la significación de lo que él llama; *red conceptual* [Fig. 4]. Esta red, se compone de elementos semánticos diferenciados y definidos en la trama que están interrelacionados entre ellos. El componente primordial de la red es la acción, pero las acciones implican fines, remiten a motivos y tienen agentes que hacen y pueden hacer cosas que se consideran como obra suya. Esos agentes actúan y sufren en circunstancias que ellos no han producido y que, sin embargo, pertenecen al campo práctico y ofrecen a su acción ocasiones favorables o desfavorables.

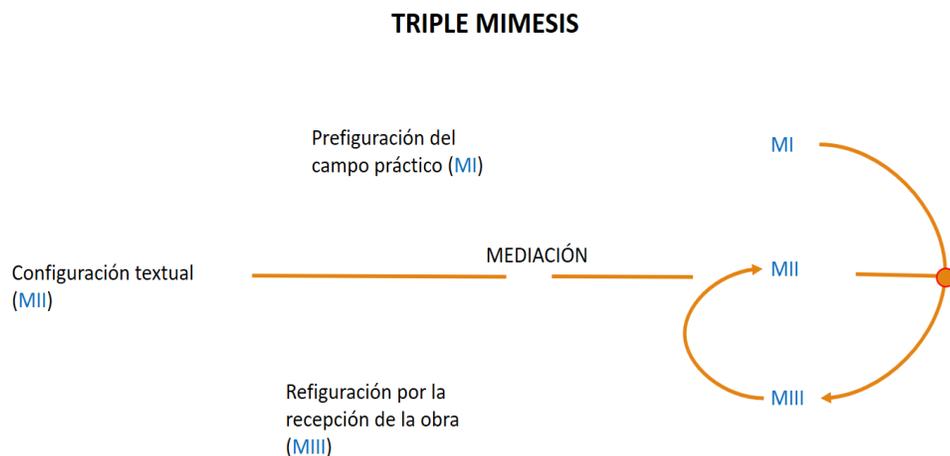


Fig. 3. Esquema del recorrido operativo del triple mimesis.

De esta manera, obrar es siempre obrar "con" otros, esta interacción puede tomar la forma de cooperación, competición o lucha. Finalmente, el resultado de la acción puede ser un cambio de suerte hacia la felicidad o hacia la desgracia. Resumiendo, estos términos dan respuesta a preguntas sobre el "qué", el "por qué", el "quién", el "cómo", el "con" o el "contra quién" de la acción y, por ende, de la trama.

#### Comprensión práctica

#### Red conceptual:

Se compone de elementos semánticos diferenciados y definidos para la trama que están interrelacionados entre sí.

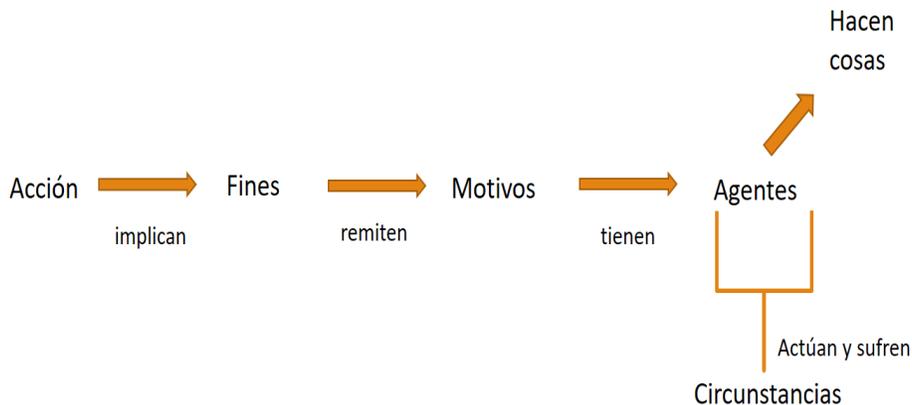


Fig. 4. Esquema del orden de la red conceptual.

Respecto a la comprensión narrativa se exige la relación que puede establecerse entre la teoría narrativa y teoría de la acción, en el sentido, esta relación es doble. Es, a la vez, una relación de presuposición y de transformación. Porque toda narración presupone, por parte del narrador la familiaridad con términos como agente, fin, medio, circunstancia, ayuda,

hostilidad, cooperación, conflicto, éxito, fracaso, etc. Por eso, la frase narrativa mínima es una frase de acción de la forma "X hace A en tales o cuales circunstancias" y teniendo en cuenta que "Y hace B en circunstancias idénticas o diferentes".

A fin de cuentas, las narraciones tienen como tema obrar y sufrir, pero la narración no se limita a hacer uso de nuestra familiaridad con la red conceptual de la acción, puesto que se añaden los *rasgos discursivos* [Fig. 5] que la distinguen de una simple secuencia de frases de acción.

Estos rasgos ya no pertenecen a la red conceptual de la semántica de la acción; son rasgos sintácticos, cuya función es engendrar la composición de las modalidades de discursos dignos de llamarse narrativos, ya se trate de narración histórica, ya de narración de ficción.

#### Comprensión narrativa

Toda narración *presupone*, por parte del narrador *la familiaridad con la red conceptual*.

La frase narrativa mínima es una frase de acción de la forma:

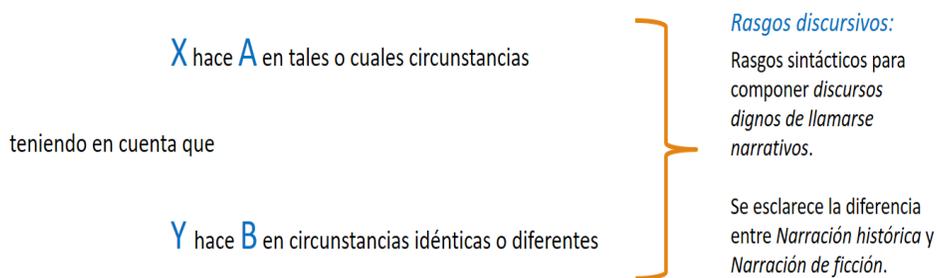


Fig. 5. Esquema de la composición de los rasgos discursivos

El segundo "anclaje" que la composición narrativa encuentra en la comprensión práctica reside en los recursos simbólicos del campo práctico. Este rasgo determinará qué aspectos del hacer, del poder-hacer y del saber-poder-hacer derivan de la trasposición poética. Si, en efecto, la acción puede contarse, es que ya está articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está mediatizada simbólicamente.

Se puede explicar la relación entre la red conceptual de la acción y las reglas de composición narrativa recurriendo a la distinción, familiar en semiótica, entre orden paradigmático y orden sintagmático. En cuanto provienen del orden paradigmático, todos los términos relativos a la acción son sincrónicos, en el sentido de que las relaciones de intersignificación que existen entre fines, medios, agentes, circunstancias y lo demás, son perfectamente reversibles. En cambio, el orden sintagmático del discurso entraña el carácter irreductiblemente diacrónico de cualquier historia narrada. En suma, la historia narrada es enmarcada en el orden temporal de la red conceptual, pero sobre el momento de la acción de leer, el lector de la historia realiza una distensión de su propio tiempo, provocando que convivan dos tiempos a la vez; el de la historia y el del lector. Esto es a lo que Ricoeur se refiere con "asir el tiempo".

Por otra parte, la doble relación entre reglas de construcción de la trama y términos de acción constituye a la vez una relación de presuposición y una relación de transformación. Comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del "hacer" y la tradición cultural de la que procede la tipología de las tramas. Entonces, las formas simbólicas son procesos culturales que articulan

toda la experiencia. En este sentido se podría hablar de un simbolismo implícito o inmanente, por oposición a otro explícito o autónomo. El término símbolo subraya el carácter público de la articulación significativa, dado que "la cultura es pública porque la significación lo es" (Geertz, 2003).

De esta manera, el simbolismo no está en la mente, no es una operación psicológica destinada a guiar la acción, sino una significación incorporada a la acción y descifrable gracias a ella por los demás actores del juego social. Además, el término símbolo señala una estructura simbólica en interacción o significaciones sinérgicas.

El término símbolo introduce además la idea de regla y el de norma, de esta manera, entendiendo que esas normas son inmanentes a la cultura, las acciones pueden valorarse o apreciarse, es decir, juzgarse según un a escala preferentemente moral. Adquieren así un valor relativo, que hace decir que tal acción vale más que tal otra. Estos grados de valor, atribuidos en primer lugar a las acciones, pueden extenderse a los propios agentes, que son tenidos por buenos, malos, mejores o peores.

Ahora, la comprensión práctica que los autores cinematográficos o de cualquier área comparten con su auditorio implica, necesariamente, una evaluación de los caracteres y de su acción en términos de bien y de mal. No hay acción que no suscite, por poco que sea, aprobación o reprobación, según una jerarquía de valores cuyos polos son la bondad y la maldad (Ricoeur, 1999).

## La simbólica del mal de Ricoeur

“Toda obra humana es un texto a descifrar”. Cuando Paul Ricoeur, filósofo francés de la fenomenología hermenéutica escribe esta frase en 1985, refiere que todas las manifestaciones de la cultura que se puedan desprender del acto humano son “en sí” un conjunto de símbolos por descifrar. El mal y las obras, artísticas o no, que se puedan producir alrededor de su espectro aural son un ejemplo.

Para el filósofo francés, el símbolo apunta en dos direcciones en un mismo tiempo, pero el disparo se vuelve hacia el propio símbolo para ocasionar el reconocimiento ontológico de quien mira dicho símbolo. Esto quiere decir que en el símbolo existen dos dimensiones auténticas del símbolo, uno primario o literal y uno secundario que apunta hacia el primario<sup>10</sup>.

En la primera dimensión; “el hombre empieza viendo el sello de lo sagrado en primer lugar *en* el mundo, *en* elementos o aspectos del mundo, en el cielo, en el sol, en la luna, en las aguas y en la vegetación. Así el simbolismo hablado nos remite a las manifestaciones de lo sagrado, a las hierofanías, en las que lo sagrado hace su aparición en un fragmento del cosmos”<sup>11</sup>,

de modo que las realidades cósmicas con sus ciclos se constituyen en los primeros símbolos. La segunda dimensión del simbolismo auténtico es la onírica;

---

<sup>10</sup> Begué, *La simbólica del mal del Paul Ricoeur comentada*, p. 28.

<sup>11</sup> Felipe Huete, *El lenguaje del símbolo sagrado. La simbólica del mal en Paul Ricoeur*, p. 2.

“Precisamente en los sueños es donde podemos observar el paso de la función ‘cósmica’ a la función ‘psíquica’ de los simbolismos más fundamentales y más constantes y persistentes de la humanidad”<sup>12</sup>.

Entonces, podemos decir que los símbolos se convierten, impulsados por este reconocimiento de las dimensiones, primero sagradas y después oníricas, en significaciones analógicas formadas espontáneamente y que son dadoras de sentido *en y para* el ser ontológico. De modo tal que se yuxtaponen en el discurso cultural del lenguaje, convirtiendo a los productos de la cultura en productos de la textualidad, es decir, textos que, además de que expulsar una función interpretativa del texto, provoca un reconocimiento sobre del plano ontológico de quien lee el texto por medio de la distensión del tiempo. En otras palabras, comprender el texto es comprenderse *en, a través y delante* del texto. Paul Ricoeur, en su afamado estudio sobre *La simbólica del mal*<sup>13</sup>, recurre a la literatura penitencial para descubrir los símbolos del mal. Dicha literatura refiere aquellos textos a partir de los cuales se constituyó y fijó el significado de la culpabilidad:

“Estos textos son los que abarca la literatura penitencial que diversas comunidades de creyentes han utilizado para expresar su reconocimiento del mal; el lenguaje de esos textos es un lenguaje específico que puede llamarse, de manera muy general ‘confesión de pecados’, sin que se relacione con esta

---

<sup>12</sup> Begué, *op. cit.*

<sup>13</sup> Ricoeur comenzaría este pensamiento con la *Filosofía de la voluntad* en 1950 y continuaría su inquietud hasta *El mal: un desafío para la filosofía y la teología* en 1986.

expresión connotacional confesional particular alguna, ni siquiera un significado específicamente judío o cristiano”<sup>14</sup>.

Esto nos lleva a afirmar que la experiencia del mal está en el lenguaje, pero el lenguaje, de alguna manera, también se ha incrustado en nuestro paradigma comunicativo como un intruso que separa y diverge y que, sin embargo, entrelaza puntos de inflexión.

Ricoeur sostiene que el hombre ha pasado por tres niveles de conciencia del mal: impureza, pecado y culpa; niveles que se expresan en los símbolos de *la mancha, la atadura y el peso*.

Dentro de la simbología que propone Ricoeur destaca la aparición de lo que llama: *la mancha*:

“el símbolo más arcaico es el de la mancha, una impureza que invade desde fuera, una infección, un contagio, un contacto. El mal aquí es concebido como algo que se contrae mediante un contacto que infecta. Por tanto, el hombre no es responsable del mal, él lo padece.”<sup>15</sup>

Esta figura de la mancha puede ser entendida desde un punto de vista objetivo y también subjetivo, en otras palabras, puede moldearse y transformarse, es ambivalente:

“hemos considerado la mancha como un acontecimiento objetivo; la hemos definido como algo que infecta por contacto. Ahora debemos añadir que ese

---

<sup>14</sup> Begué, *op. cit.*

<sup>15</sup> F. Castillo, *op. cit.*

contacto infectante lo vive el hombre subjetivamente a través de un sentimiento específico que pertenece a la esfera del miedo”<sup>16</sup>.

El segundo símbolo es aquel que corresponde a la concepción del mal como pecado. El pecado se expresa a través de la imagen de *la atadura*, dicha atadura incita posesión y esclavitud del hombre en el pecado.

“En este nivel el mal también está simbolizado como vagancia o adulterio. El hombre puede ser pecador, aunque no lo sepa. Además, el pecado no es solamente la ruptura de una relación, sino que es experimentado como un poder, una potencia que avasalla al hombre, que se apodera de él. El mal, entonces, es algo interior al hombre, sin embargo, reaparece una exterioridad del mal, una positividad expresada en el realismo del pecado, realismo que no se reduce a lo individual, sino que es personal y comunitario.”<sup>17</sup>

Entonces, el mal no es, únicamente, una experiencia individual, puesto que para que haga su aparición es necesario convertir esa experiencia en una experiencia comunitaria, involucrando a los otros, ya sea para desprenderme de él o para hacerlos participar de él; obrándolo o sufriendolo. Respecto al tercer símbolo:

“el mal es percibido como peso, como carga. Es por tanto la conciencia individual lo que determina el grado y profundidad de la culpa. De modo que hay una especie de pérdida del sentido religioso del pecado para dar paso a un nivel ético.”<sup>18</sup>

Así, se subraya que la experiencia ontológica y cultural del mal está superpuesta en el reconocimiento cognitivo de sus dimensiones simbólicas y se dispone

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 128-131.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 115-117.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 119

como discurso de un relato -histórico o ficcionalizado<sup>19</sup>- fijado por el lenguaje a través de los textos en el tiempo. En suma, el mal; como todos los productos engendrados por la narración simbólica y cultural, está anclado de su propia textualidad, recurriendo a la utilización de la metáfora para darle un sentido ontológico a la existencia. Así, la experiencia del mal, además de *estar en* el lenguaje y *en* el tiempo, se convierte en el discurso y la acción que engloban la comprensión práctica y narrativa de la trama en donde las conectividades relacionales de quienes *hacen* o *sufren* el mal, son expuestas por sus símbolos; los símbolos del mal.

#### El Clatro: una proyección para esquematizar el flujo narrativo de la trama del mal

En este apartado figura una esquematización que proyecta las diferentes formas y los diferentes elementos que podrían ser utilizados y expuestos para poner en evidencia y, así, darle una estructura, al discurso narrativo de la trama, específicamente, del mal. Dado que ya hemos conocido las dos formas comprensivas de la trama, tanto la narrativa; compuesta de los rasgos discursivos de la narración como la práctica; anclada de los elementos semánticos de la red conceptual expuesta por Ricoeur.

---

<sup>19</sup> “Todo relato (*histórico o de ficción*) aúna en proposiciones distintas dos dimensiones: una dimensión cronológica y una temporal. Podemos llamar a la primera la dimensión episódica del relato. (...) El arte de contar, por tanto, así como su contrapartida, el de seguir una historia, requieren que seamos capaces de obtener una configuración de una sucesión. Esta operación configurativa (...) constituye la segunda dimensión de la actividad narrativa.” (Ricoeur, 103-104).

La intencionalidad de hacer notar dicho esquema es que sirva de propuesta para que los elementos semánticos y discursivos de la narración de ficción se visualicen dentro del análisis hermenéutico, literario y cinematográfico de la trama del mal. Para lograr la composición del esquema mencionado ha sido importante rescatar la idea de metáfora; también inducida por Ricoeur, entendiendo que

“la metáfora viva se muestra como activo instrumento expresivo en la participación comunicativa del descubrimiento retórico-poético de la realidad y de una nueva forma de representarla, de tal modo que llega a ser un imprescindible componente del código lingüístico-comunicativo poiético-hermenéutico que enlaza la instancia productora con la instancia receptora en la poesía y en el arte de lenguaje en general, contribuyendo así al consenso emotivo” (Albaladejo, 2014)

Es decir, para dar expresividad al relato discursivo del mal se recurre a la metáfora y para efectos del entendimiento configurativo del flujo narrativo del mal, el esquema que se propone funciona como metáfora del repaso del relato del mal. El esquema antedicho recibe el nombre de *Clatro* y supone un ordenamiento categorizado entre las esferas que componen la estructura narrativa de la trama del mal en un relato de ficción. La palabra clatro se utilizó por vez primera en la novela de Salvador Elizondo, titulada *Farabeuf o la crónica de un instante* (1995); un juego inventado por el escritor, semejante y construido “a partir de los ritos adivinatorios del *I Ching*, de la Ouija, el Tarot, y la lectura de vísceras” (José, 2004). Sobre su creación, Elizondo escribe:

“Si entonces haces girar el clatro e introduces una varita a través de los seis diferentes orificios de la esfera externa, todas las veces que esta varita atraviese el clatro para salir por el orificio antípoda considerarás que se trata de una línea continua mutante, todas las veces que la punta de la varita llegue al centro del clatro considerarás que se trata de una línea rota mutante y en los demás casos las líneas serán inmutables, continuas o rotas según que el número de superficies de esfera que la varita atraviese, rotas si par, continuas si impar, ¿has comprendido los fundamentos de este procedimiento? Ahora toma el clatro en tus manos, recuerda aquella imagen, concentra tus pensamientos, y hazlo girar mientras repites para ti misma, mil veces si es posible, esa misma pregunta: ¿De quién es esa carne que hubiéramos amado infinitamente?” (Elizondo, 2009)

Entonces, el clatro nace como juego adivinatorio que muta con el transcurso en que avanza el juego y el resultado puede ser cualquiera. Los jugadores del clatro se posicionan en el ángulo del azar y de la prestidigitación.

“Se trataría de “tirar” las esferas y ver cuantos orificios coinciden, para formar ideogramas y luego leer en ellos el significado a una pregunta, o el sentido del presente. Se parece a lo que hoy se llama juego de rol y que Jean Jacques Pauvert piensa como una desafortunada prolongación del erotismo tradicional” (José, 2004)

Acudo y retomo el término del juego inventado por Elizondo para otorgarle una dimensión técnica [aunque sin perder su facultad de juego] que desemboca en la estructura y composición de una esfera que sostiene otras cinco esferas

secundarias a partir de la primera. Esta esfera de esferas es el clatro que propongo [Fig. 6], y es el clatro el esquema que podría dar una metodología para analizar la trama del mal en las narraciones de ficción.

El clatro se compone de cinco esferas, cada una recoge y alberga rasgos y elementos particulares afines a cada esfera. Estos rasgos y estos elementos pueden ser retomados para hacerse reconocibles en los análisis hermenéuticos, literarios y cinematográficos con la intención de examinar y distinguir las cadenas fluctúales del mal en cualquier relato ficcionalizado. Las esferas pertenecientes al clatro son; la esfera estética, la esfera simbólica, la esfera temporal, la esfera azarosa y la esfera caótica.

- **Esfera estética:**

Esta esfera se encarga de hacer visibles los componentes estéticos de la trama del mal. Poniendo de relieve las relaciones interpretativas y creativas entre espectador, obra y creador [triple mimesis]. De igual forma, es la parte fundamental de la generación sensible y sensorial del mundo de la obra y de *ser obra* en el mundo (Heidegger, 1988).

“En las obras significativas, lo sensorial, resplandeciendo desde su arte, se convierte en espiritual, de igual modo que, a la inversa, la unicidad abstracta adquiere resplandor sensible del espíritu de la obra, también como siempre indiferente ante el fenómeno [sensible].” (Adorno, 2004).

Dentro de la trama ficcionalizada del mal se pueden encontrar las representaciones del mal en las formas del exceso, la crueldad, lo sarcástico, lo

grotesco, la violencia, la fealdad, la belleza, la escatología, lo deforme, lo desconocido, lo oculto, lo vago, lo lejano, lo monstruoso, lo bestial, lo *in-humano*.

- **Esfera simbólica:**

Respecto de la esfera simbólica del clatro; ésta deambula sobre la cornisa dimensional del miedo, entendiendo que la experiencia simbólica del mal “lo vive el hombre subjetivamente a través de un sentimiento específico que pertenece a la esfera del miedo” (Ricoeur, 1994), en otras palabras, los símbolos del mal son perceptibles como experiencia a partir de la condición sensible de este sentir, del espanto.

En el pensamiento Heideggeriano, el miedo debe ser considerado un sentimiento que hunde al ego mientras la angustia lo catapulta hacia afuera, es decir, el miedo paraliza. A diferencia de Heidegger, Kierkegaard considera que el miedo es un recurso que evita que el hombre permanezca alienado en la *esfera estética* y entre en la desesperación<sup>20</sup>. El miedo es parte de una experiencia estética, una experiencia que refiere las cosas del arte y de la belleza, pero, por otro lado, las cosas del arte serían ‘unas entre otras cosas’ que definirían un horizonte general de la sensibilidad humana<sup>21</sup>, en este caso, el horizonte del mal.

Dentro de la trama del mal, los símbolos del mal en el clatro son los de *La simbólica del mal* de Ricoeur: la mancha [infección], la atadura [pecado] y el peso [culpa].

---

<sup>20</sup> Maximiliano Korstanje, *El miedo en el nuevo milenio: un abordaje antropológico para comprender la postmodernidad*.

<sup>21</sup> Armando Villegas, *Ranciere y el inconsciente estético* en Rosaura Martínez (coord.), *Filósofos después de Freud*, p. 319.

- **Esfera temporal:**

En el clatro, la temporalidad aparece delineada sobre un diagrama específico, pues, estamos frente a la temporalidad del mal y no, únicamente, ante la temporalidad del relato o de la trama. Por una parte, sí, el relato de ficción tiene en su composición un efecto temporal fuera del texto y otro dentro del texto, el tiempo dentro y fuera de la trama.

“el carácter común de la experiencia humana, señalado, articulado y aclarado por el acto de narrar en todas sus formas, es su carácter temporal. Todo lo que se cuenta sucede en el tiempo, arraiga en el mismo, se desarrolla temporalmente; y lo que se desarrolla en el tiempo puede narrarse. Incluso cabe la posibilidad de que todo proceso temporal sólo se reconozca como tal en la medida en que pueda narrarse de un modo o de otro.” (Ricoeur, 1999).

Pero, por otro lado, al *estar en* un relato del mal, la trama comienza a funcionar de manera particular, haciendo que los elementos se muevan en directrices circulares. Para propósito de relatar el mal, el tiempo es el de la repetición, el de los recorridos infinitos por el mismo lugar, un lugar fuera del tiempo del hombre. Repetición que sólo puede ser rota por la condición probabilística del azar, pero que, si juegan entre ellas, los actantes y sufridores del mal, se hundirán cada vez más. No obstante, esta repetición no es la repetición de Kierkegaard, esta repetición no “hace al hombre feliz” (Kierkegaard, 1997), todo lo contrario. Aunque, en algo no se equivoca el filósofo danés, pues, “la repetición es la realidad y la seriedad de la existencia” (Kierkegaard, 1997).

“cuando se afirma que la vida es una repetición, se quiere significar con ello que la existencia, esto es, lo que ya ha existido, empieza a existir ahora de nuevo.” (Kierkegaard, 1997).

Así es, la periferia temporal de la trama del mal es, necesariamente, la periferia del *infinito*. Ese eterno devenir que “da cuenta de un movimiento compuesto por el caos y el ciclo, ambos en una conjunción...” (Álvarez, 2016), resulta en un efecto conductual de quien habita y vive la repetición, de modo que:

“Repetir es comportarse, pero con respecto a algo único o singular, que no tiene algo semejante o equivalente. Y, tal vez, esta repetición como conducta externa se hace eco, por su cuenta, de una vibración más secreta, de una repetición interior y más profunda en lo singular que la anima” (Deleuze, Diferencia y repetición, 2002)

Estos comportamientos condenan al actuante a cambiar (Deleuze, Diferencia y repetición, 2002), y dentro del panorama moral del relato del mal, en función de su trama;

“cada vez que tratamos de repetir según la naturaleza, como seres de la naturaleza (repetición de un placer, de un pasado, de una pasión), nos lanzamos a una tentativa demoníaca, maldita de antemano, que no tiene otra salida que la desesperación o el tedio.” (Deleuze, Diferencia y repetición, 2002).

- **Esfera azarosa:**

La cuarta esfera de la composición del clatro le corresponde al azar. En ella se estructura una suerte de dialéctica insalvable que no puede ser controlada por las leyes del hombre y que circunda entre los hemisferios cósmicos de la historia

en el relato. Ya que, según Wagensberg, “el azar es una entidad metafísica que representa la contingencia pura que actúa ciegamente en el universo (...) el azar lo es de las cosas y de los sucesos en sí” (Delmastro, Vilchez, & Villalobos, 2004)

A esta condición se le debe sumar el desajuste a manos de la probabilidad y de un destino fatuo, burlón, impío.

“El azar es el destino en plena desarticulación, el destino que interpone y no se abre a la mirada de los hombres. Existe en esta concepción un trasunto fatalista: alguien está jugando con los hilos de los que penden seres humanos” (Martínez, 2007)

Las formas en las que esta esfera muestra sus representaciones son a partir de la dialéctica insalvable de la dinámica de la trama; la enfermedad, la fortuna, la irracionalidad, el absurdo, el juego, la s/m-uerte.

- **Esfera caótica:**

Sobre la última esfera, el caos participa para divergir los caminos que pudieran servir de guía para la trama, en otras palabras, el caos rompe con el orden establecido; en primera instancia por el autor del relato. Es decir, es el autor el primer incitador del caos en la obra para enfrentar a los personajes dentro de la trama y así obligarlos a actuar conforme a sus conveniencias. Pero el caos opera del brazo del tiempo y se estira conforme al mismo, haciendo que se vuelva sempiterno.

“No hubo primero un caos, y después, poco a poco, un movimiento regular y circular de todas las formas, al contrario: todo esto es eterno, sustraído al devenir [...] si alguna vez hubo un caos de fuerzas es que el caos era eterno y ha reaparecido en todos los ciclos” (Nietzsche, 1992).

También, dentro de esta esfera, figura un elemento que será el portador del caos. Me refiero a la figura del *Intruso*; similar al símbolo de la mancha, pero con distinciones muy particulares. De este modo, toda mancha es intruso, pero no todo intruso es mancha. El intruso puede ser invitado, arrojado, cobijado y hasta querido.

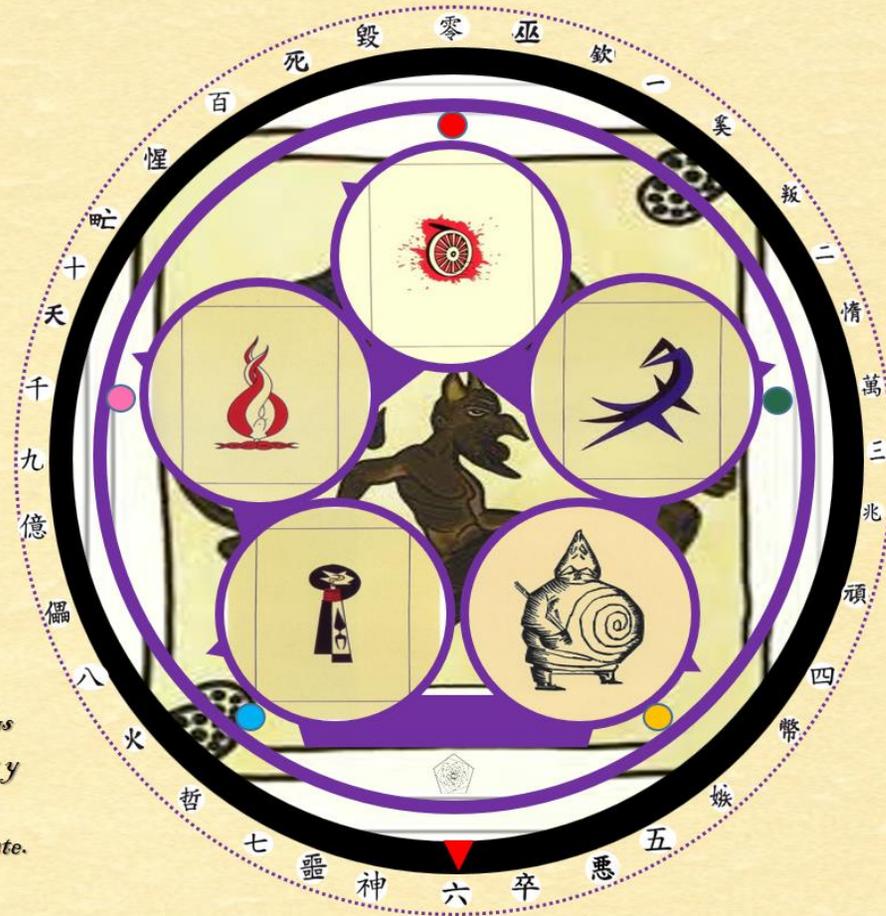
El intruso trae el deterioro y el caos a la vida de los participantes de la trama. Algunos modos de configurar el entorno dibujado por el intruso y el caos aparecen como encierro, desorden, penurias, miseria y específicamente, se nutren de las interconexiones entre personajes para dar vida al infierno, ya que, al final, el infierno son los otros (Sartre, 2015).

“Así que esto es el infierno. Nunca lo hubiera creído... ¿Recordáis?: el azufre, la hoguera, la parrilla... ¡Ah! Qué broma. No hay necesidad de parrillas; el infierno son los otros” (Sartre, 2015).

En suma, el clatro puede tomarse como referente para considerar la trama del mal dentro de la pertinencia del análisis. Más adelante, aparece una imagen del diseño que realicé, partiendo de la idea de Elizondo hasta completar mi entendimiento del esquema del flujo narrativo del mal, antes expuesto como Clatro. Es importante aclarar que este primer diseño está construido con elementos que forman parte del *Juego de Marsella* realizado por André Bretón y

sus amigos en 1940. Las imágenes tomadas del maso de cartas fueron incluidas dentro del diseño del clatro con finalidad ilustrativa. De igual forma, el diseño no solo tiene facultad metodológica y de estampa, sino que se le puede considerar un juego de rol real y por qué no, una guía de interpretación personal. También, me gustaría dejar claro que la metodología y sistematización del clatro no está del todo desarrollada ni completa, pero la intención es continuar el estudio de esta postura hasta obtener una certeza metodológica e interpretativa.

# Clatro



- esfera estética
- esfera simbólica
- esfera temporal
- esfera azarosa
- esfera caótica

*bola de marfil o clatro: mueve las esferas para formar ideogramas y luego leer el significado a una pregunta o el sentido del presente.*

Pinetti y el arte del juego  
Universitat de Girona

Fig. 6. Clatro: esquema ilustrativo del flujo narrativo del mal en un relato de ficción. / Juego de rol.

## Capítulo II: Paralelismos simbólicos de *la mancha* en la trama del mal

Con la finalidad de comenzar a ilustrar la manera en la que se podría considerar al clatro como un esquema metodológico de la trama del mal, me gustaría mencionar que, continuando con la investigación que me compete en este momento, me posicionaré dentro de la *esfera simbólica del clatro* para recoger de él aquellos símbolos que hacen aparecer al relato del mal. Dichos símbolos, debemos recordar, son considerados de *La simbólica del mal*, propuesta por el filósofo francés Paul Ricoeur.

En este apartado, voy a tomar el símbolo de *la mancha* como referente del análisis que realizaré, puesto que es el primero dentro de la postura de Ricoeur y es el que comienza el tejido de lo que conocemos y entendemos como *el mal*.

### La literatura y la trama del mal

Nuestra historia simbólica es una historia hermenéutica que ha detallado el pensamiento interpretativo. Estos símbolos, por lo general, significan “para sí” y “en sí” (Ricoeur, 1994), y es por esa misma razón que son causales de interpretaciones varias. En el caso de la simbología del mal, el planteamiento realizado por Paul Ricoeur se puede vislumbrar en un ejercicio interpretativo e intermedial donde la protagonista será la literatura. Se realizará un brevísimo recorrido literario, donde dichos elementos hermenéuticos de la simbólica del mal de Ricoeur aparecen cumpliendo y nutriendo para el desarrollo de la trama de algunos ejercicios

literarios representativos para los efectos del mal. Teniendo en cuenta lo dicho, no debemos olvidar que:

“Hay dos grandes artes de la palabra. Está la literatura, que nos describe lo que no vemos: el aspecto de las cosas que imagina y los sentimientos experimentados por personajes de ficción. Y está la retórica, que induce a realizar un acto suscitando su motivación o esbozando de antemano el resultado. Cada uno instrumentaliza al otro a su modo. La retórica toma de la literatura las tonalidades que deben volver más sensibles las promesas y más convincentes los actos. La literatura, a su vez, cuenta naturalmente la historia de la distancia entre la promesa de las palabras y la realidad con la que chocan los actos.” (Rancière, 2010).

Así, la literatura se vale de pasajes impulsivos que llevan a la condición de narrar historias, por eso no debemos olvidar que “lo más notable en este impulso es que una enseñanza de este tipo no va dirigida, como la del cristianismo —o la de la religión antigua— a una colectividad ordenada, que se basaba precisamente en esa enseñanza. Se dirige por el contrario al individuo aislado y perdido y sólo le concede algo en el instante: es solamente literatura (Bataille, 2000). De este modo, la literatura no puede asumir la tarea de ordenar la necesidad colectiva. No le interesa concluir: «lo que yo he dicho nos compromete al respeto fundamental de las leyes de la ciudad»; o como hace el cristianismo: «lo que yo he dicho [la tragedia del Evangelio] nos compromete en el camino del Bien» [es decir, de hecho, en el de la razón]. La literatura representa incluso, lo mismo que la transgresión de la ley moral, un peligro. No obstante, la literatura siempre ha encaminado la comprensión de lo moral, de lo humano, de lo divino y de lo

malvado. Aun así, al ser inorgánica, es irresponsable. Nada pesa sobre ella. Puede decirlo todo (Bataille, 2000).

Es cierto que el mal, como condición humana alberga múltiples significados que van complejizando el sentido para su entendimiento, puesto que podemos hablar de dos polos paralelos del mal, es decir El Mal, en esta coincidencia de contrarios, ya no es el principio que se opone de forma irremediable al orden natural, como lo es dentro de los límites de la razón. Como la muerte es la condición de la vida, el Mal que se vincula en su esencia con la muerte es también, de una manera ambigua, un fundamento del ser (Bataille, 2000).

Por esa razón vamos a ver reflejada cierta tendencia estilística en la literatura que permite el alojamiento de ambos polos y que comprenden su "parte maldita": en la literatura del Mal, hay siempre una tendencia hacia lo peor, que justifica la angustia y el aseo, por otro lado, el Mal, considerado bajo el ángulo de una atracción desinteresada hacia la muerte, se diferencia del Mal cuyo sentido es sólo el interés egoísta. Una acción criminal, "crapulosa" se opone a la "pasional". Cuando Sartre afirmaba sobre la obra de Baudelaire que "Hacer el Mal por el Mal es exactamente hacer expresamente lo contrario de aquello que se continúa considerando el Bien. Es querer lo que no se quiere —ya que se continúa aborreciendo las malas potencias— y no querer lo que se quiere —ya que el Bien se define siempre como el objeto y el fin de la voluntad profunda. Tal es justamente la actitud de Baudelaire. Entre sus actos y los del culpable vulgar existe la misma diferencia que entre las misas negras y el ateísmo. El ateo no se preocupa de Dios porque ha decidido de una vez para todas que Dios no existe. Pero el sacerdote de las misas negras odia a Dios porque Él es amable, se burla de Él porque es respetable; se empeña en

negar el orden establecido, pero al mismo tiempo, confirma este orden y lo reafirma más que nunca. Si dejara un instante de afirmarlo, su conciencia se pondría de acuerdo consigo misma y el Mal de un sólo golpe se transformaría en Bien, y, superando todos los órdenes que no emanaran de sí mismo, emergería en la nada, sin Dios, sin excusas, con una responsabilidad total" (Bataille, 2000), nos trata de hacer visible la liberación creadora de su tiempo que embraveció a la sociedad, su sociedad, puesto que la verdadera realidad no está más que no los sueños y a decir verdad, es aquí donde la voluntad no puede ser manipulada por el escozor punzante de la palabrería mediática y si eso llegara a coincidir, dice Baudelaire, no nos queda otra opción y remedio que "estar siempre ebrio. Todo se resume en esto: es la única cuestión. Para no sentir el horrible fardo del tiempo que os rompe los hombros y os inclina hacia la tierra, es menester embriagarse sin tregua. ¿De qué? De vino, de poesía o de virtud, como preferáis. ¡Pero embriagaros!" (Baudelaire, 2004) Y ya que estamos hablando del poeta parisino vamos a empezar por detenernos en él y a escrudiñar una de las obras más importantes de la literatura, bastante importante para nuestro estudio: *Las flores del mal* (1857). Al respecto, Sartre vuelve a señalar: de este modo se ha producido algo que no existía antes, que no puede ser borrado por nada y que en modo alguno se encuentra preparado para la rigurosa economía del mundo: se trata de una obra de lujo, gratuita e imprevisible. Observemos la relación existente entre el Mal y la poesía: cuando, además, la poesía toma al Mal como objeto, los dos tipos de creación con responsabilidad limitada, se unen y se funden y de este modo tenemos, por conjunción, una flor del Mal. Pero la creación deliberada del Mal, es decir, la falta, es aceptación y reconocimiento del Bien; le rinde homenaje y, al

bautizarse a sí misma como mala, confiesa que es relativa y derivada, que, sin el Bien, no existiría (Bataille, 2000). No podemos negar ese argumento, lo que sí podemos cuestionar es la inmersión del mal como parte creadora de poesía, ya que en Baudelaire es el tema no la fuente, para Sartre esto tiene que ver con la libertad del artista que se ha emancipado del Bien tradicional, en otras palabras, de lo convencionalmente establecido, del orden aceptado.

Pero es el mismo Baudelaire quien va a manifestar su sentir al respecto: *En lo moral como en lo físico, siempre he tenido la sensación del abismo, no solamente del abismo del sueño, sino del abismo de la acción, del ensueño, del recuerdo, del deseo, del pesar, del remordimiento, de lo bello, del número, etc... He cultivado mi histeria con regocijo y terror. Ahora, tengo siempre vértigo, y hoy 23 de enero de 1862, he sufrido una singular advertencia: he notado pasar sobre mí el viento del ala de la imbecilidad* (Baudelaire, 2004).

### *La mancha en la literatura*

Es preciso recordar que el primer elemento o símbolo que advierte el pensamiento de Paul Ricoeur hace referencia a aquella manifestación externa que aparece para ensuciar, opacar, infectar y contagiar al sistema, nos referimos al símbolo de *la mancha*, es importante recordarlo porque en el prefacio de *Las Flores del Mal*, Baudelaire escribe: “«Este libro quedará sobre toda su vida como una mancha», me predijo, desde el principio, uno de mis amigos, gran poeta. En efecto, todas mis desventuras, hasta el presente, le dan la razón. Pero yo tengo uno de esos felices caracteres que extraen un goce del odio y que se glorifican en el desprecio. Mi

gusto diabólicamente apasionado de la estulticia me hace encontrar unos placeres particularísimos en los disfraces de la calumnia. Casto como el papel, sobrio como el agua, inclinado a la devoción como un comulgante, inofensivo como una víctima, no me disgustará pasar como un desenfrenado, un borracho, un impío y un asesino.” (Baudelaire, 2004). Vemos aparecer un poeta que concientiza la forma de su escritura y que antepone su esencia creadora, pero también vemos que al ser una mancha, las flores de su poemario podrían ocasionar un peso culposo, al respecto George Bataille escribe: Si la libertad —se aceptará que incluso antes de justificarla, enuncie una proposición— es la esencia de la poesía; y si sólo la conducta libre, soberana, merece una "búsqueda sollozante", saltan a la vista en el acto la miseria de la poesía y las cadenas de la libertad. La poesía puede verbalmente despreciar el orden establecido, pero no puede sustituirle. Cuando el horror de una libertad impotente compromete virilmente al poeta en la acción política, abandona la poesía. Pero desde ese momento asume la responsabilidad del orden que ha de venir, reivindica la dirección de la actividad, la actitud "mayor": y no podemos por menos de pensar al contemplarle que la existencia poética, en la que percibamos la posibilidad de fina actitud, soberana, es en realidad la actitud menor, que es sólo una actitud de niño, un juego gratuito.” No obstante, la obra del singular poeta ha refrendado la idea de la capacidad libertaria del mal y su benevolente arrogancia, es preciso compartir el epígrafe que acompaña a *Las Flores del Mal* y que, sin duda, es un recorrido inquietante, perturbador y bello:

**EPIGRAFE  
PARA UN LIBRO  
CONDENADO**

*Lector apacible y bucólico,  
sobrio e ingenuo hombre de  
bien,  
tira este libro saturnal,  
orgiástico y melancólico.*

*Si tú no has cursado tu  
retórica  
con Satán, el sagaz decano,  
¡tíralo! pues no lo  
comprenderías,  
o me tomarías por un  
histérico.*

*Pero si, no te dejas hechizar,  
tu ojo sabe sumirse en los  
abismos,  
léeme, para aprender a  
quererme;*

*alma curiosa que sufres  
y vas en busca de tu paraíso,  
¡compadéceme! Si no, ¡yo te  
maldigo!*

Recordemos, ahora, las palabras alojadas como advertencia al lector y que marcan el inicio de *Justine o Los infortunios de la virtud* (1787), novela escrita por el Marqués de Sade y donde se plantea:

*¿por qué rehusar los más hermosos efectos dramáticos, por el temor de no atreverse a hollar este camino? ¿Temeremos desvelar unos crímenes que parecen hechos para no salir jamás de las tinieblas? ¡Ay!, ¿quién los desconoce en nuestros días? Las sirvientas los*

*cuentan a los niños, las muchachas de vida alegre enardecen con ellos la imaginación de sus clientes, y por una muy culpable imprudencia, los magistrados, alegando un falsísimo amor al orden, osan manchar con ellos los anales de Temis. ¿Qué retendría, pues, al novelista? ¿Todas las especies de vicios imaginables, todos los crímenes posibles no están a su disposición? ¿No tiene derecho a describirlos todos para hacerlos detestables ante los hombres? (Sade, 2016)*

En todo caso, considero que la experiencia literaria del mal se aloja, en los lectores, como aquella sombra del episodio de Marlow después de la muerte de Kurtz en *El corazón de las tinieblas*, esa sombra no es más que la sábana que cubre la experiencia del mal y que se hace presente mientras palidecemos ante la inigualable sensación de culpabilidad, engendrada por un pecado inerte de solipsismo:

*“[...] una sombra, insaciable de espléndidas apariencias, de espantosas realidades; una sombra más oscura que la sombra de la noche y noblemente envuelta en el manto de una espléndida elocuencia. La visión pareció entrar en la casa conmigo. La camilla, los portadores del fantasma, la salvaje muchedumbre de obedientes adoradores, la tenebrosidad de los bosques, el relucir del tramo entre los lóbregos recodos, el son del tambor, regular y apagado como el latido de un corazón..., el corazón de*

*una oscuridad victoriosa. [...] Me pareció oír el grito susurrado: “¡El horror! ¡El horror!”* (Conrard, 2009)

### La representación diabólica de *la mancha*: Satán

La figura estética del diablo o Satanás se mantuvo como componente inmanente del lenguaje del mal, dado que el lenguaje responde a una lógica eterna (Ricoeur, 2004), a diferencia del discurso, que se materializa como “acontecimiento”, evidentemente, desde el sentido otorgado por nuestro dialogo con la filosofía hermenéutica de Ricoeur.

La imagen del diablo ha logrado insertarse dentro del trayecto histórico del arte, específicamente de la literatura y el cine. Aunque resultaría casi imposible demostrar cuáles son las razones por las que se fijó en la cultura, es un hecho que el relato del mal “se encarnó en una figura concreta y antropomorfa, que respondía a un nombre: diablo” (Tornero, 2008) o Satanás.

Fue en este transcurso histórico de la literatura, entre el siglo III y hasta el XVIII, que las historias y leyendas sobre este ser maligno comenzaron a proliferar y “se arraigaron en el imaginario” (Tornero, 2008). Estos esfuerzos creativos y artísticos no iban desligados [nunca lo están], de los efectos sociales de cada época, razón suficiente para que dichos efectos fueran tan atroces que desembocaron en la quema de mujeres a razón de sostener relaciones o pactos con Satanás (Tornero, 2008).

Siguiendo el pensamiento de Sartre podemos mencionar que Satán es el símbolo de los niños desobedientes y mohínos que lo que piden a la mirada paterna es que

les retenga en su esencia singular, y que realizan el *mal* en el marco del *bien* para afirmar su singularidad y consagrarla, pues la libertad del niño [o del diablo] está limitada por el adulto [o Dios] que la toma a broma [la desvaloriza: el niño alimenta en estas condiciones sentimientos de odio y rebelión, frenados por la admiración y la envidia...] (Bataille, 2000). La figura de Situando la mirada a esa *mancha* que enajena y opaca lo que toca, que siempre manipula y modifica, esa mancha que en ocasiones se presenta como *intruso-encontrado*, pero en otras como *intruso-invasor*, una figura que llega sin ser invitada, que nadie quiere o desea en apariencia, pero que acude, se inserta y choca con lo que toca. No es arbitrario mencionar que *Satán es una [pero no la única] de las figuras que dan sentido a la mancha simbólica del mal* por excelencia [por tradición, realmente]. Así lo manifiesta la vehemencia de Arthur Rimbaud por *el maligno* en *Una temporada en el infierno* (1873), en cuyo texto homónimo reza:

*“Pero, querido Satán, te lo suplico, ¡menos irritación en la pupila! Y mientras llegan las pequeñas cobardías rezagadas, tú que aprecias en el escritor la carencia de facultades descriptivas o instructivas, te arranco unos cuantos asquerosos pliegos de mi cuaderno de condenado.”*

La figura recurrente del diablo o Satán ha sido partícipe de infinitas obras literarias, por ejemplo: *La trágica historia del Doctor Fausto* (1601) de Cristóbal Marlowe (1564-1593), *El Diablo cojuelo* (1641) de Luis Vélez de Guevara y *El paraíso perdido* (1667) de Milton. No obstante, dicha figura va a cobrar cierta fuerza y va a gozar de popularidad hasta mediados del siglo XIX, con la aparición de *Fausto* (1808) de Goethe, más tarde con la novela de E.T.A. Hoffmann; *Los elixires del*

*Diablo* (1816). En estas obras, dentro de la simbólica del mal, Satán es el espíritu del mal y su incesante labor es lograr la condenación de los hombres.

En el prólogo de *El Fistol del Diablo* (1846) de Manuel Payno, Antonio Castro Leal, refiere que el procedimiento para caer presa de la tentación es bien conocido; vender la juventud, la felicidad, el poder o la riqueza a cambio de sus almas que, después de su muerte, arderán eternamente en el infierno. Hay sólo una excepción digna de mencionarse: el Satanás del magnífico poema épico de Milton, que no se dedica a triviales transacciones individuales. Por el contrario, es un personaje majestuoso, colosal, formidable que, después de perder a Adán y Eva, tiene al mundo y a la humanidad entera como campo de acción para oponerse a la voluntad divina. Su grandeza ha conmovido al propio Milton, de tal manera que el poeta, al hablar de Dios, parece sólo el elocuente defensor de un Tirano que tiene secretas simpatías con Satanás que, como una especie de Cromwell o de Prometeo, encarna el noble espíritu de rebeldía.

La intrusión de Satán cobra una relevancia social interesante, dada la refinada descripción;

*“Vestía un traje negro; y un grueso fistol, prendido  
en su camisa blanquísima y de rica holanda,  
despedía rayos de luz de todos los colores del  
iris.”* (Payno, 2007)

Más interesante resulta la manera en la que aparece y se alberga la mancha en la rutina de los personajes, la devastadora inserción de la infectante presencia;

“– [...] ¿cómo habéis entrado? La puerta está cerrada y el picaporte no ha hecho ningún ruido. – Yo entro por las ventanas, por los techos, por las hendiduras. Por donde quiera que puede pasar el aire, por ahí paso yo.” (Payno, 2007)

No obstante, la figura simbólica de la mancha puede aparecer como alguien de este mundo y por invitación, alguien tan cercano que no nos imaginamos que llegaría a infectar nuestro entorno.

No es difícil comprender que la trama del mal, con su lenguaje específico, siga provocando incertidumbre en pleno siglo XXI, esto porque el impacto del lenguaje del mal ha perdurado en la esfera temporal de la cultura. Así lo comprendieron László Krasznahorkai y el mismo Béla Tarr. Hasta podríamos preguntarnos; ¿por qué retomar, en una novela de 1985, a una figura aparecida hace más de quince siglos?

#### Relación de *la mancha* con los demás elementos de la simbólica del mal en el cine

El cine no se ha quedado atrás en el cometido de referir aquellas manifestaciones culturales de las que Ricoeur habla, pero, ¿cómo se interioriza *la simbólica del mal* en la narrativa cinematográfica? Para dar respuesta a esta interrogante será necesario entender que el universo cinematográfico es de una inmensidad evidente, igual que el universo literario, por lo que advierto que resultaría denso intentar escruñiar en cada una de las películas que se van a mencionar más adelante, no obstante, trataré de enfatizar la atención en *la simbólica del mal*,

propuesta por Paul Ricoeur y de ir, a manera de recopilación, emparentando dichos símbolos temáticos con algunas referencias cinematográficas. Es decir, me enfocaré en señalar los tres grandes símbolos propuestos por Ricoeur: *la mancha*, *la atadura* y *el peso* como parte de las narraciones cinematográficas en algunas de las obras trascendentes dentro del séptimo arte. Para ello, en esta ocasión sí me gustaría hacer una distinción en donde cada símbolo se pondrá de manifiesto en un ejercicio hermenéutico específico

No debemos olvidar que;

“El cine es el arte del tiempo de las imágenes y de los sonidos, un arte que construye los movimientos que ponen a los cuerpos en relación unos con otros dentro de un espacio. No es un arte sin palabra. Pero no es el arte de la palabra que cuenta y describe. Es un arte que muestra cuerpos, que se expresan entre otros medios por el acto de hablar y por la manera en que la palabra los afecta.”  
(Rancière, 2013)

Como ya he mencionado con antelación, el primer símbolo que menciona Paul Ricoeur en su estudio hermenéutico fenomenológico es el de la mancha, un elemento simbólico dentro del panorama del mal que se caracteriza por llegar de manera impredecible y comenzar a afectar el entorno al que acude, juega un papel de virus, de parásito, de bacteria infectante que llega a provocar daño. Sobre este símbolo podemos ver ejemplos de la llegada de la mancha en distintas narraciones fílmicas, tal es el caso de *Vampyr, la bruja vampiro* (1932) de Carl Theodor Dreyer, donde el estudiante de demonología Allan Gray es visitado por sombras que le dejan un paquete con el lema: “abrir después de mi muerte”, o del mismo autor la obra muda titulada *Las páginas del libro de Satán* (1921), donde vemos a Satanás

unificar cuatro episodios temporales diferentes en donde el cometido es sembrar el mal en cada uno de ellos. Sobre la primera, realizaremos nuestro primer análisis. En la película dirigida por Dreyer, es una adaptación libre de la novela *Carmilla*, escrita por Sheridan Le Fanu y publicada en 1872. La cinta se rodó, originalmente, como una película muda, sin embargo, posteriormente de le añadieron diálogos en tres idiomas diferentes; alemán, francés e inglés. El protagonista de la historia es un joven estudiante de demonología y vampirismo, que está enajenado con los temas de carácter sobrenatural, su nombre es Allan Gray [Fig. 7]. El contacto con la temática satánica a la que está acostumbrado ha ido provocando que no encuentre diferencia entre lo que es real y lo que no lo es, como se hace notar en el siguiente texto del filme: *“Uno de sus paseos sin rumbo, lo llevó una noche a una posada junto al río, en un pueblo llamado Coutempiere”*. Una vez, instalado en la posada se percata de que en aquel lugar ocurren cosas extrañas y lo empujan a querer conocer más al respecto.



Fig. 7. Allan Gray escuchando voces extrañas en la posada donde se aloja.

Recordemos que la esfera simbólica del clatro se dibuja y se hace perceptible dentro de la subjetividad del hombre, en torno al sentimiento del miedo. Allan, a

permanecer dentro de la posada empezará a experimentar dicho sentimiento. Así nos lo hace conocer Dreyer, exponiéndolo en la pantalla como parte de la narración.

*“Era una misteriosa noche lunática. Luces y sombras, voces y rostros, se mezclaban tomando un significado oculto. Allan Gray sintió que la penumbra tomaba el control. En vano intentó protegerse del indecible terror, y el miedo a lo intangible perseguía su sueño inquieto.”*

A la mañana siguiente de los sonidos extraños, el joven aprendiz recibiría una visita en su habitación. Un hombre que lo mira fijamente y le dice: *“Ella no debe morir, ¿me entiende?”*. Lo interesante de esta escena es la manera en la que el cineasta danés nos muestra lo ocurrido, pues, aquel anciano, *intruso* en el cuarto de Gray, cuando lo ve a los ojos está mirando directamente a la cámara [Fig. 8]. Es decir, la frase se la dice al espectador. Allan Gray, en ese momento, es el que mira la película.



Fig. 8. Hombre intrusivo mira fijamente a Allan Gray (la cámara).

Acto seguido, aquel anciano, le deja un paquete misterioso sobre el escritorio de su habitación y sobre él, escribe la siguiente frase: "*Para ser abierto después de mi muerte*", el invasor se retira del cuarto y deja solo a Allan Gray. El habitante de la posada comienza a caer en la confusión, pero mantiene una certeza. Está seguro de que alguien está en peligro de muerte y le están solicitando su ayuda, "*y una voz interior le instó a atender la llamada*".

A partir de este momento, Gray intentará llegar hasta la persona que requiere de su ayuda y en el proceso, será testigo de eventos extraños [Fig. 9] que no sabrá diferenciar de la realidad, hasta que logra encontrar el castillo en el que vive Gisèle y su padre, Bernard; el hombre que apareció en la habitación de Gray y dueño del castillo. El extraño oportunismo de la ocasión genera que Allan llegué en el momento que Bernard está muriendo, pero nadie sabe la razón.



Fig. 9. Sombras bailando en las paredes.

Tras la muerte de Bernard, Allan Gray decide abrir el paquete que le dejó y se entera que se trata de un libro que se titula *La extraña historia de los vampiros* [Fig. 10 y 11] En él, se cuenta la manera de trabajar de un vampiro y su relación con *El príncipe de las tinieblas*.

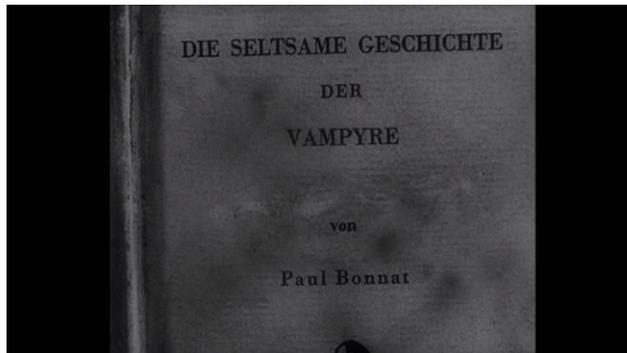


Fig. 10 y 11. Allan Gray leyendo el libro. / Libro: La extraña historia de los vampiros.

Dentro de lo escrito podemos leer:

*“Los cuentos de muchos tiempos y tierras hablan de terribles demonios llamados vampiros. Son cuerpos y almas de muertos, cuyos terribles hechos en vida se niegan a darles reposo en la tumba. Bajo la brillante luz de la luna llena salían de sus tumbas para succionar la sangre de niños y jóvenes, para así prolongar de sombría existencia. El Príncipe de la Tinieblas es su aliado y les presta un sobrenatural poder entre los vivos y los muertos.”*

Y continúa:

*“Por la noche, estas criaturas surgidas del abismo abordan las entrañas de la vida, donde siembran la muerte y la decadencia. La víctima de un vampiro está condenada a perecer sin esperanza. Una herida en la garganta, como la mordedura de un gato o una rata, es la marca de su condena.”*

*“Como si fuese una plaga, el vampiro infecta de lujuria a la víctima desgarrada entre la sed de sangre y una desesperada repulsión hacia ese ansia. El inocente joven se convierte él mismo en un vampiro, buscando presas entre sus seres más cercanos y queridos. Familias enteras, incluso aldeas enteras, pueden caer así bajo la maldición.”*

Para este momento, estamos en el entendido que el vampiro es un ser que puede contagiar su maldición a raíz de un contacto infectante, ese es el mismo gesto simbólico al que Ricoeur se refiere cuando habla de la mancha, pues, la mancha hace su aparición por medio de una infección que comienza a propagarse hasta que el hombre se ve sometido ante la plaga.

El segundo símbolo, el de *la atadura*, que es la manifestación del pecado cometido, se vislumbra al momento en que el *“inocente”* que haya sido contagiado se convierta él mismo en un vampiro, es decir, se convierta en un *“terrible demonio”*. Pero, considerando que los vampiros *“son cuerpos y almas de muertos, cuyos terribles hechos en vida se niegan a darles reposo en la tumba”*, debemos tener en cuenta que, sólo podrían ser contagiados por el vampiro si su obrar en vida haya

sido terrible. En otras palabras, el vampiro sólo puede volverse vampiro a consecuencia de los pecados cometidos antes de recibir el contacto infectante de la mancha. Hecho que se confirma en la película cuando todos se enteran que el vampiro causante de todas las desgracias del pueblo es Marguerite Chopin, una mujer vampiro que “*era un monstruo en vida*” y quien “*murió en pecado mortal*”. Es decir, murió con el pecado, sin experimentar la culpa del tercer símbolo, el símbolo de *el peso*.

Por el contrario, no significa que este símbolo no esté representado en el filme. Aquí, debemos recordar que, en un principio, Dreyer posicionó al espectador del filme como otra versión del protagonista Allan Gray, bueno, esto lo volverá a hacer para poner de manifiesto el símbolo del peso; funcional a partir de la experimentación de la culpa. En una escena donde Allan Gray se mirará muerto [Fig. 12 y 13], el espacio es decorado por un letrero de madera en el que está escrita la frase: “*Polvo eres y en polvo te convertirás*” [Fig. 14], cabe mencionar que dicho letrero nunca es observado por Gray, pero sí por el espectador.



Fig. 12 y 13. Allan Gray mirándose muerto.

Esto puede dar como resultado el argumento de que el director le habla explícitamente a quien mira la película. Pero, aquella frase, no es más que una

advertencia que sentencia el carácter ontológico del ser en el tiempo de Heidegger, un recordatorio de que tú no eres aquel vampiro que puede partir sin sufrir las consecuencias de los actos, todo lo contrario, un ser que tiene la facultad de expiar o redimir las acciones que se van acumulando.



Fig. 14. Letrero: *“Polvo eres y en polvo te convertirás”*

En fin, de este modo, Dreyer nos habla, nos posiciona como el ser que va a padecer el último elemento de la esfera simbólica. De hecho, no conforme con eso, el cineasta nos hace mirar lo que un muerto vería si fuese enterrado con los ojos abiertos. Ya que, una vez que All Gray muere, nosotros morimos con él [Fig. 15] y observamos todo el recorrido que hacemos mientras nos llevan en la urna en la que fuimos depositados; el cielo, los árboles, las estructuras arquitectónicas del techo de aquel castillo, las miradas, el sol. Todo un lapso en el que miramos hacia arriba y todo lo que hay arriba cae sobre nosotros, pesa sobre nosotros.



Fig. 15. Allan Gray siendo enterrado. El espectador se convierte en Allan Gray.

Llega el turno de analizar nuestra segunda obra cinematográfica. Esta ocasión abordaremos *La simbólica del mal* en una cinta mexicana, dado la importancia dimensional del relato del mal. En otras palabras, es pertinente notar que estos rasgos simbólicos pueden alojarse, sin distinción alguna, en cualquier manifestación cinematográfica en donde la trama del mal se haga visible. De nuevo, de la esquematización del clatro, volveremos a utilizar los referidos a la esfera simbólica. En esta ocasión utilizaremos la cinta *Post Tenebras Lux* (2012), del cineasta mexicano, Carlos Reygadas.

Este filme se sostiene en una trama compleja, llena de referentes alegóricos y metafóricos que entusiasman el relato del mal. La película narra la vida de una familia adinerada que decide dejar el entorno citadino para irse a vivir al campo. Juan, su esposa Natalia y sus dos hijos, de principio, se verán relajados y encantados con la calidad de vida que el sistema rural les ofrece. Pero, no cuentan con la llegada invasora e intrusiva de aquella figura simbólica que ocasiona el mal. Advierto que, en esta ocasión, la resolución del análisis no se va a encontrar únicamente en el argumento de la cinta, como lo fue en el caso de la película de Dreyer, sino que esta vez, las referencias simbólicas se exponen, en su totalidad,

de manera visual. En la película del cineasta mexicano, los símbolos de Ricoeur se presencian con ayuda de una puesta en escena espectacular y caótica, llena de elementos que engañan a los sentidos y nos hace preguntarnos por su naturaleza. En los espacios convergen figuras visuales y auditivas intrusas y ajenas a lo que se mira.

El primer símbolo que aparece es, como ya hemos revisado, el de la mancha. Esta mancha va a presentarse con la forma de Satán [Fig. 16] y se va a meter en la casa de la familia protagonista en un momento donde las cosas van a estar funcionando perfectamente. La figura de Satán abre la puerta de la casa y se introduce sin invitación. Consigo lleva una caja de herramientas y camina hasta lo que parece ser la cocina. Hasta este momento, la trama está cargadísima de signos reconocibles que ayudan a la formulación del sentido. En pocas palabras, el diablo llega a trabajar a esa casa y se mete hasta la cocina.



Fig. 16. Representación visual de la mancha. Satanás invade la casa y llega a trabajar.

Sobre el segundo símbolo, el de la atadura, tengo que decir que va a estar presentándose de manera regular durante todo el filme y funciona como metáfora

visual y auditiva. Dentro de la lógica de la trama, el pecado se origina cuando Juan; una vez que ha conocido gente que vive en su nuevo pueblo, conoce a *El Siete* y éste, después de haber convivido con él, roba su casa y lo mata. Sin embargo, resulta más interesante observar cómo hizo Reygadas para mostrar el papel que puede jugar este símbolo segundo del mal. En el inicio del filme, observamos a un hombre que se ve angustiado y parece que pide ayuda, pues, está en medio del agua y, por lo que se entiende, no sabe nadar. Toda esa secuencia es mostrada antes de que la trama principal de comienzo. También es importante decir, que esta parte está a blanco y negro, a diferencia del resto de la película, que sí está coloreada. Del mismo modo, en este apartado inicial, no escuchamos ningún sonido ni efecto musical, es decir, únicamente, vemos al hombre sufriendo. Pero si esto no bastaba, en el momento en el que el hombre grita desesperado -se supone que para pedir auxilio-, y el espectador espera obtener alguna palabra -aunque sea por medio de la palabra escrita en forma de "subtítulo"-, el director antepone una franja negra como si estuviera apoyando a que la comunicación entre el espectador y el hombre no se logre [Fig. 17]. Reygadas quiere que ese hombre sufra y nos hace partícipes de ese sufrimiento, partícipes de la atadura. Ese hombre está atado al no poder ser rescatado y el espectador está atado al no poder saber qué está pasando ni poder hacer nada. Como espectadores estamos atados a la incomprensión ocasionada por la falta del entendimiento a un lenguaje [el cinematográfico] al que nuestra historia cultural nos fue adaptando, y que ahora, no termina de provocarnos un sentido esclarecedor, por el contrario, nos opaca el entendimiento.

Una vez que se termina ese episodio, comienza la narración principal y, aunque lo que vemos es la cocina de una casa, escuchamos el sonido de truenos. A la par, se yuxtaponen sobre la imagen de la cocina, otras imágenes de los rayos que originan esos truenos, pero no vemos llover.



Fig. 17. Inicio de la película. Hay un hombre gritando, no hay audio y aparece una *franja intrusiva* negra debajo de su boca.

Otra forma en la que se presenta este símbolo es cuando, en ciertas escenas, hay encuadres que son manipulados por la edición para generar caos visual. Los extremos del cuadro dan a la vista la sensación de movimiento. En fotografía fija, la técnica se conoce como *Barrido*, pero dentro del filme, sucede con el eco de la atadura visual, puesto que no existe nitidez en la imagen [Fig. 18]. Además, dentro de la trama, esa técnica también encierra a quienes en ese momento están participando de la escena, así que, de igual manera, ellos están siendo atados por su propio entorno y por el encuadre que no son capaces de observar.



Fig. 18. La imagen es editada de modo que las orillas del cuadro encierren a los protagonistas.

Respecto al tercer símbolo, el del peso, hay dos momentos alegóricos importantes, reconstruidos gracias a la metáfora. Ambos momentos son producto de la misma situación. Una vez que, el siete, asesina a Juan, la culpa del pecado no lo va a dejar estar tranquilo. El primer episodio metafórico sucede cuando El Siete se dirige hacia el bosque y éste, comienza a caer. Varios árboles caen tendidos en el suelo, una vez más, igual que con la cinta de Dreyer, la naturaleza pesa sobre las acciones. El segundo momento aparece cuando “el siete” está en medio del bosque y, alejado de la cámara, da la espalda al espectador para arrancarse la cabeza [Fig. 19]. Una vez que lo consigue, cae al suelo, como los árboles, y sobre su cuerpo comienza a llover. De nuevo, la naturaleza sobre el ser, pesando sobre el ser. Vemos llover.



Fig. 19. El Siete se arranca la cabeza.

Para este ejercicio elegí a estos dos autores porque guardan una relación cercana [Fig. 20 y 21] con el cine de Béla Tarr. Sobre Dreyer, podemos decir que es una de las escuelas del cineasta húngaro y sobre Reygadas, hay que decir que es uno de los aprendices del cine de Tarr. Incluso, el propio Béla Tarr, mencionó en algún momento que casi no acude a ver estrenos de cine, a menos que Carlos Reygadas o Nicolás Pereda estén estrenando algo nuevo.

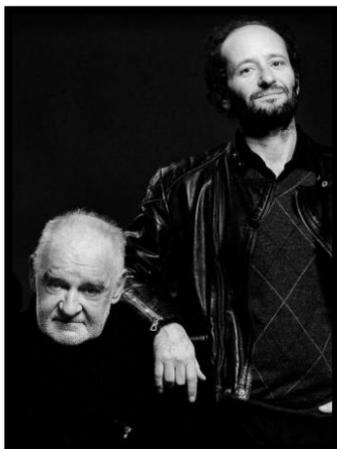


Fig. 20 y 21. Béla Tarr y Carlos Reygadas.

### Capítulo III: Análisis intertextual de *Sátántangó*

Este capítulo se caracteriza por presentar de manera paralela y contigua el análisis intertextual entre la obra literaria y su adaptación al cine, además de esbozar de forma constitutiva el análisis hermenéutico que posiciona al *lector - espectador* como parte sustancial dentro y ante dichas obras.

El título de la obra que es de nuestro interés para analizar en esta investigación es *Sátántangó*; una configuración gramatical compuesta que entrelaza las palabras Satán y Tango, de ahí que la traducción al español, hecha por Adan Kovacsics, sea: *Tango Satánico*.

#### Sátántangó



Fig. 22 y 23 Portada original y de la traducción de la novela; respectivamente.

**Título original:**

Sátántangó

**Año:** 1985

**País:** Hungría

**Autor:** László  
Krasznahorkai

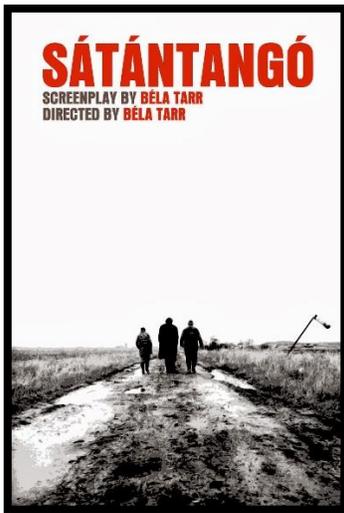


Fig. 24 Portada de la película

**Título original:** Sátántangó

**Año:** 1994

**Duración:** 450 min.

**País:** Hungría

**Dirección:** Béla Tarr

**Guion:** Béla Tarr, László Krasznahorkai

**Música:** Mihály Vig

**Fotografía:** Gábor Medvigy (B&W)

**Reparto:** Mihály Vig, Putyi Horváth, Peter Berling, Erika Bók, Miklós B. Székely, László Fe Lugossy, Éva Almássy Albert, János Derzsi, Irén Szajki, Alfréd Járαι

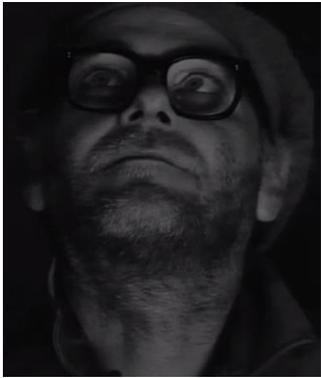
**Productora:** (Coproducción) Hungría-Alemania-Suiza; Mozgókéπ Innovációs Társulás és Alapítvány / Télévision Suisse-Romande / Vega Film / Von Vietinghoff Filmproduktion / Magyar Televízió

**Género:** Drama

### **Sinopsis:**

“Poco después de la caída del régimen comunista, en una remota región rural de Hungría azotada por el viento y la incesante lluvia, unos pocos miembros de una fallida cooperativa agrícola llevan una vida anodina en un pueblo ya casi fantasmal mientras aguardan impotentes a que un milagro les devuelva el futuro. Hasta que un día reciben la noticia de que, en la carretera que conduce a la aldea, se ha avistado al astuto y carismático Irimiás, desaparecido años atrás y al que daban por muerto. Su simple reaparición infundirá esperanzas en la pequeña comunidad de vecinos, pero también desencadenará acontecimientos desconcertantes y les revelará aspectos que tal vez habrían preferido ignorar.”

## Personajes

		
Irimiás	Doctor	Futaki
		
Estike Horgos	Kraner	Sra. Kraner
		
Halics	Sra. Halics	Kelemen



Petrina



Schmid



Sra. Schmid



Sanyi Horgos



Director de la escuela



Fondista



Sra. Horgos



Mari Horgos



Juli Horgos

## Elementos heurísticos en la trama de Sátántangó

Los atributos cinematográficos que se han ido desarrollando hasta generar una sensibilidad óptica en los receptores, no dejan de ser elementos inacabados e imperfectos, aunque sean realizados con el cobijo de las perfecciones de los avances técnicos que la industria cinematográfica mundial oferta. Esto quiere decir que por mucho que se avance en torno al aspecto tecnológico de la función cinematográfica, siempre existirá en la creación y manipulación de las imágenes lo *ex falso verum et falsum* que desencadena una corriente de tratados y contenidos fílmicos que favorecen las pulsiones críticas y, por otro lado, paralelamente, existe el otro cine, el que banaliza el caos, para reducirlo a un espectáculo sistemático.

El cine de Béla Tarr, se aproxima al de la pulsión crítica y manifiesta atributos que, aunque imperfectos e inacabados, acercan a la comprensión del resultado de la suma de sus partes. Esos atributos, identificables, categóricos, heurísticos y, si se quiere, medibles, son los siguientes.

### **La noche**

“Una imagen falta en el alma. Procedemos de una posición que necesariamente tuvo lugar pero que nunca se revelará a nuestros ojos. A esta imagen que falta la llamamos “origen”. Lo buscamos detrás de todo lo que vemos. Y a esa carencia que arrastramos en los días la llamamos “destino”. Lo buscamos detrás de todo lo que vivimos.

Aquí es dónde van a perderse los gestos que repetimos sin darnos cuenta, las mismas palabras fallidas. Intento dar un paso más hacia la fuente del espanto que

los hombres experimentan cuando imaginan lo que fueron antes de que su cuerpo proyectara una sombra en este mundo. Si detrás de la fascinación hay una imagen que falta, detrás de la imagen que falta hay todavía otra cosa: la noche.” (Quignard, 2018)

Ya lo describe de increíble manera Pascal Quignard; la noche es aquello que nos falta y que de forma casi inexplicable siempre tenemos, puesto que la simpleza de nuestra existencia va deformando con irremediable serenidad la sombra que se dibuja detrás de nosotros. Ese reflejo vomitado de las tinieblas es el transeúnte que nos orilla a lo desconocido y lo desconocido no puede observarse a través de la diurna mirada, pues, no sería más lo desconocido. La noche es el lapso transitorio perfecto para depositar la historia de Sátántangó y no me refiero, únicamente, a los episodios temporales surgidos de la puesta del sol hacia el horizonte, sino a los espacios desdeñados para que los protagonistas recorran casi a oscuras sus oscuros vaivenes. Y tomando en cuenta lo que Quignard propone para notar la diferenciación entre las posibles oscuridades que existen, podemos acordar que el uso cromático dentro del filme es abrazado por alguna noche o todas.

“Hay tres noches. Antes del nacimiento fue la noche. Es la noche uterina. Una vez nacidos, al término de cada día, está la noche terrestre. Caemos de sueño en su seno. Finalmente, después de la muerte, el alma se descompone en una tercera clase de noche. La noche que reina en el interior del cuerpo se disuelve en una borradura que no podemos anticipar. Esta noche no tiene más sentido que el de absorber. Es la noche infernal.” (Quignard, 2018)

Cabe señalar que, mientras aquella imagen faltante dentro de nuestra percepción se dispone a aparecer, el recorrido fluctuante de nuestra historia imaginativa le cierra el paso y quedamos, nuevamente, en penumbras. No obstante, el esfuerzo altamente sensorial de nuestra humanidad carga con el vacío que produce nuestra sombra para trazar, dibujar, rallar, pintar y penetrar con imágenes involuntarias la mirada insatisfecha y abandonada de nuestra milenaria memoria.

“Estas imágenes continúan desfilando en extrañas salas en los subsuelos de las ciudades, donde la tiniebla ya no es divina sino producida artificialmente. No es la luz tamizada en la penumbra donde se desnudan los amantes. Es la oscuridad primera que nos precede, la que se adelanta, se despliega, se levanta en una inmensa ola que se vuelca sobre nosotros. Toda nuestra vida procuramos traspasar esa fuente intolerable a través de una especie de tamiz perceptivo. A través de ese tamiz, el mundo antiguo se reconstruye, grano a grano, hasta inventar un relato o formar un cuadro” (Quignard, 2018)

Entonces, entendiendo que el panorama absorbido por la noche no es otra cosa que la recurrencia arquetípica de una búsqueda sensorial, pasemos a adscribir la técnica cinematográfica de la obra que nos interesa dentro de las capacidades lumínicas de la penumbra, porque no hay ninguna casualidad en que la presentación de las imágenes cinematográficas y novelescas acudan ante nosotros inmersas de la noche. Pero la oscuridad asiste en forma estética y se impregna de silentes pensamientos, y el cuadro o, mejor dicho, la toma se convierte en la evidencia sensorial de la visión de *la atmósfera claroscuro, negra*. Porque así fue planteado en el pasado y no sería inadmisible plantearlo en el presente y futuro.

“Tal es el verdadero sentido del *claroscuro*. En otro tiempo, los pintores llamaban *noches* a esas pinturas. Los romanos les decían *lucubrationes*, e incluían aquí todas las actividades que se ejercían sólo a la luz de la lámpara de aceite.” (Quignard, 2018)

El resultado de tan vertiginosa explicación rebosa en el paralelismo cromático de nuestro encuentro con la cinta de Béla Tarr, pues, aquellas *lucubrationes* o noches que se disponían en las pinturas antiguas, cabalgan hasta la espesura de la película de 35 mm y se impregnan en ella para denotar la absorbencia sombría de los fotogramas [Fig.25-28]. En otras palabras, puede decirse que todas las escenas de Sátántangó están colmadas de penumbras pictóricas que hacen recordar aquellos claroscuros [Fig. 29-32] tan enigmáticos y tan llenos de belleza, pero también tan consonantes en nuestra sensibilidad, sumergiéndonos ante el origen de nuestro espanto y encaminándonos hacia el aposento de las tinieblas; la noche.



Fig. 25-28: Fotogramas de *lucubrationes* o *noches* en Sátántangó.



Fig. 29-32: Pinturas realizadas bajo la técnica del claroscuro: *Parisian interior*, Lesse Ury, 1881. / *Un hombre cantando a la luz de las velas*, Adam de Coster, 1625-1635 y fotogramas de Sátántangó.

La influencia de la pintura en la obra de Tarr es innegable y la recurrencia a los *claroscuros* se sostiene mediante el alargue temporal de las imágenes que hacen que la mirada del espectador se plante frente a la pantalla y se detenga como si de una pintura se tratase. Recorriendo con la vista aquella placa cinematográfica, con aparente quietud, encontrando la fineza tácita de la condición humana valiéndose de la huella ostensible de la oscuridad. Aunque el encuentro con la

pintura no siempre es por medio del claroscuro, el traspaso visual puede aludir a diferentes técnicas, como en los siguientes ejemplos<sup>22</sup>:



Fig. 33-38: Pinturas: *Mujer asomada a la ventana*, Caspar David Friedrich, 1822. / *Esqueletos disputándose un arenque*, James Ensor, 1891. / *Santo entierro*, Anónimo (Maestro de Manzanillo), S. XV y fotogramas de Sátántangó.

---

<sup>22</sup> Si acomodamos las pinturas frente al fotograma pareciera que se produce un efecto reflejo. Los elementos están dispuestos de manera inversa, esto hace que se piensen como imágenes-espejo.

Por otro lado, para reflejar lo antedicho, respecto al de los escenarios nocturnos, podemos acercarnos a algunos pasajes de la novela en donde la oscuridad, la penumbra, la sombra, las tinieblas y la noche hacen su aparición para hundir lenta y dolorosamente a los personajes de la obra, en el siguiente lapso queda de manifiesto la imposibilidad de Futaki para desplazarse en las calles de la explotación, pues, sus pasos no se fijan al suelo mientras una oscuridad permea su vista;

“[...] el viento impulsaba hacia atrás los faldones de su abrigo, iba tanteando el camino con el bastón para no desplomarse en el barro en plena oscuridad, mientras la lluvia caía implacable [...]” (Krasznahorkai, 2017)

En el siguiente ejemplo se puede corroborar que las locaciones que albergan a los desdichados personajes cobran una relevancia indispensable para que sus penurias sucedan, en esta ocasión el pasaje sucede dentro de un cuarto, sin embargo, podríamos asegurar que ese cuarto es a la vez, el retrato casi fotográfico de todos los cuartos, calles solitarias y espacios abiertos que aparecen en todo el relato;

“(...) la tiniebla lleva años agazapada en los lejanos rincones del cuarto e incluso los rayos luminosos que penetran por las persianas bajadas se desvanecen en la nada como si los absorbiera el aire viciado que emana del suelo.” (Krasznahorkai, 2017)

Uno de los detalles que debemos de cuestionar sobre todas las acciones o inacciones de los personajes en relación con su incapacidad [voluntaria o no] de hacer algo para que su vida mejore, es su facultad cognitiva para idear, tomar decisiones y accionarse, sin embargo, esta facultad es metaforizada y puesta en

duda, pues, la oscuridad no sólo es parte ambiental de los espacios, sino que, además, es habitante de sus pensamientos;

“[...] muy de vez en cuando centellea alguna estrella sobre sus cabezas, luego vuelve a reinar la más profunda oscuridad [...]”, otro caso;

“[...] los misteriosos núcleos de los hemisferios cerebrales se habían retirado a la oscuridad, al territorio prohibido de la imaginación de donde habían de prorrumpir una y otra vez.” (Krasznahorkai, 2017)

Incluso, el sol, elemento que tendría que ser el encargado de terminar con la penumbra, se ve insuficiente y pequeño ante tan imponente desafío;

“Por el este, el cielo se ilumina con la velocidad de un recuerdo, se apoya con su color rojo y con el azul propio del alba sobre el ondulado horizonte, y sale también el sol con la angustiante inseguridad con que el mendigo sube por la mañana las escaleras de la iglesia, emerge para crear las sombras, para desgajar los árboles, la tierra, el firmamento, los animales, los hombres de esa unidad caótica y gélida en la que se dejaron atrapar como moscas en la telaraña [...]” (Krasznahorkai, 2017)

A esta potencia sombría le siguen sobrando medios para cubrir y *manchar* de negrura todo lo que se interfiere en su trayecto, todas las cosas materiales e inmateriales son atrapadas hasta que el acto constitutivo de la lectura y la observación espectral se oscurezca, quitando cualquier evidencia de coloración y resquebrajando los sentidos, entregados a la vida nocturna de las imágenes y del lenguaje;

“Cae la noche. No hay luna ni estrellas. [...] A ambos lados de la carretera todo está cubierto de barro hasta el horizonte cobijado bajo las sombrías manchas

boscosas, y como la noche incipiente disuelve cuánto es sólido, absorbe los colores, convierte en flotante lo inmóvil y paraliza lo que se mueve [...]” (Krasznahorkai, 2017)

Esa absorción de los colores desemboca en la técnica monocromática presentada en el filme de Béla Tarr, no podría ser de otra manera, puesto que, el *personaje creador* [el Doctor] y observador de las desatinadas circunstancias es un titiritero, ¿araña?, que sabe todo de todos y que realiza sus vigilancias a través de su ventana, pero esa observación meticulosa no podría darse si la mirada se aparta o si los ojos se cierran;

“[...] pues se daba la circunstancia que [...] llevaba años sin poder dormirse a oscuras.” (Krasznahorkai, 2017)

En fin, la llegada espectral y fantasmagórica de la noche se convierte en una armoniosa sistematización de tonalidades relacionadas entre los componentes de todo el entorno, hecho espantoso y sublime que no debe de pasar a la ligera, debido a que existe una extraña fijeza que la hace penetrar en los más insondables territorios. Ejemplo de ello, el siguiente pasaje; el doctor logra dormir e inmediatamente, la llegada de la noche:

“[...] la oscuridad cayó sobre el lugar como si de pronto alguien se hubiese plantado ante la ventana; se ensombrecieron los colores de las paredes, del techo, de la puerta, de la cortina, de la ventana, del suelo, crecieron más rápido los mechones desordenados del doctor, al igual que las uñas en sus dedos cortos y regordetes, crujieron la mesa y el sillón y hasta la casa se hundió un poquito en esa taimada rebelión [...]” (Krasznahorkai, 2017)

## El Intruso

Cuando *estamos en el mal* nos vemos abandonados por nuestros pensamientos contruidos de miedo con cimientos, en esencia, gracias al lenguaje invasor; el primer intruso dentro de nuestra psique, refiriendo que

“el intruso se introduce a la fuerza, por sorpresa o por engaño, en todo caso sin derecho y sin haber estado previamente admitido. Es necesario que haya intruso en el extraño, sin lo cual, éste pierde su extrañeza. Si tiene derecho de entrada y de permanencia, si es esperado y recibido sin que nada suyo quede al margen de la espera y de la acogida, entonces ya no es más el intruso, pero tampoco es el extraño. Tampoco es lógicamente recibibile ni éticamente admisible excluir cualquier intrusión en la llegada de un extraño”<sup>23</sup>.

No me parece eventual, que una de las tres películas filmadas a color por el cineasta húngaro, lleve por título *El intruso* (1981), cinta que cuenta la vida de un joven violinista, bastante talentoso, pero que es expulsado del conservatorio y tiene que dedicarse a cualquier otra cosa. Lo que trato de decir es que la disposición de un elemento intruso es figurante dentro de la narrativa y dentro de la estética visual del cine de Béla Tarr. Mencioné el papel del color en esta película particular [Fig. 39], ya que el momento creativo más significativo para la carrera del cineasta húngaro, apareció a partir de que decidió deja de filmar a color. Incluso, son interesantes las palabras de Tarr sobre el color en el cine:

“Me gustan las películas blanco y negro porque parecen abstraerse de la realidad. El color las hace exageradas y falsas” (Tarr B. , 2017)

---

<sup>23</sup> Luc-Nancy, *El intruso* en *Dédale*, p. 129.

Es decir, trata de mantener intacta su mirada monocromática, dejando en evidencia que el color representa, para él, una invasión<sup>24</sup>. Pero la forma estética del color que utiliza Béla Tarr no está, únicamente, determinada por la nitidez de las imágenes y por el uso de los blancos y los negros, sino que dentro de su discurso la figura del intruso es una constante en su trabajo y a la vez, podría ser una constante en la construcción montada de la trama del mal.



Fig. 39: Fotograma de uno de los pocos filmes a color de Béla Tarr. *El Intruso*, 1981.

En sus primeros largometrajes: *Nido familiar* (1977) y *Gente prefabricada* (1982), ya empezaría a revelarse una de las inquietudes más absorbentes del cineasta, me refiero a la incapacidad humana y toda su condición para ejercer el poder de diferentes maneras, maneras que le son fieles al relato del mal. Tarr, en sus ejercicios cinematográficos, nos orilla a cuestionarnos el papel del intruso en el

---

<sup>24</sup> Serge Gruzinski en *La guerra de las imágenes* (1990), escruña la inserción de las imágenes y su cosmovisión occidental al “nuevo mundo”, esta inserción no es más que una intromisión que manchó con color *una forma* para inventar otra. Es así que aparece la mirada colorida. Según Gruzinski, “los primeros que tuvieron que vencer o eludir los obstáculos que levantaba la representación occidental fueron los artistas indígenas que trabajaban bajo las ordenes de los religiosos [...] algunos factores intervinieron en su favor, facilitando el paso de un universo a otro. Si la paleta cromática europea – y, por tanto, la simbólica occidental del color – se descuidó con tanta frecuencia y con tanta facilidad, se debió a que los modelos de que se servían los religiosos y los indios eran obras grabadas monocromas”.

cine, ya que es un papel que, además de originar problemas, también forma parte de la multitud, parte de un sistema que hace funcionar de alguna manera todo el entorno.

En *Sátántangó* (1994), es Irimiás el hombre que invade el pueblo, el hombre que todos creían muerto y que ahora está de regreso. Pero las circunstancias hostiles son las que obligan a Irimiás a regresar a la explotación, estallando de cólera y odio contra cualquiera, otorgándole a sus palabras un sentido de premonición, una advertencia;

“Vamos a hacer estallar todo – dice con tono contenido Irimiás, y luego lo repite con su sonora voz de bajo – ¡Vamos a hacer estallar todo! Uno a uno los vamos a reventar (...), cagones, acojonados. ¡A todos les vamos a meter una bomba en la chaqueta! A él (...), en el bolsillo. A ese otro (...), debajo de la almohada. En las chimeneas. Debajo de los felpudos. Encima de las arañas. ¡En el ojo del culo! (...) Porque hay que terminar por fin el trabajo empezado. (...) Pondremos los explosivos gradualmente. Las ciudades. Una tras otra. (...) Las aldeas. Hasta la choza más recóndita. ¿Os habéis enterado? Y después: ¡paf! Se acabó, señores»” (Krasznahorkai, 2017)

Sin embargo, ese hombre es el intruso que nadie quiere, pero en el que todos confían su suerte, creyendo que aquella figura intrusiva puede ordenar el caos;

“Irimiás «pondría todo en orden»” (Krasznahorkai, 2017)

Pero el intruso sabe la fatalidad que les espera, pues, conoce el terreno a la perfección;

“ésoa siguen instalados allí como siempre, sentados en los mismos sucios taburetes, comiendo patatas con páprika todas las noches, sin comprender lo que ha pasado. Se miran unos a otros con suspicacia, regalan grandes eructos al silencio y... esperan. Esperan pacientes y correosos, y están convencidos de haber sido simplemente estafados. Aguardan agazapados como los gatos en la matanza del cerdo, para ver si les cae algún trozo de carne. Son como antiguamente los criados de un castillo, cuando su señor un buen día se pegaba un tiro en la cabeza se quedaban perplejos y desamparados en torno al cadáver... [...] Son todos esclavos sin señor, pero incapaces de existir sin orgullo, dignidad, ni valentía. Eso mantiene vivas sus almas, aunque perciban en lo más hondo de sus obtusas entendederas que todo ello no les sale de dentro, porque a ellos sólo les gusta vivir a su sombra... [...] Luego van a donde se dirige esa sombra, van como un rebaño, porque sin sombra no se mueven, así como tampoco aguantan sin pompa y esplendor [...] pero, claro, que no los dejen solos con esa pompa y ese esplendor, porque se enfurecen como los perros y lo destrozan todo. Que les den una habitación bien caldeada, que al anochecer humee sobre la mesa ese estofado a la páprika, por el amor de Dios, y serán felices, sobre todo si por las noches, bajo los edredones bien abrigados, se topan riendo con la mujer bien rellenita del vecino.” (Krasznahorkai, 2017)

Y luego lo afirma, cuando esa fatalidad por fin ocurre, poniendo de relieve que la tragedia ya era esperada por todos, como si todos supieran, anticipadamente, que no se podía evitar;

“(…) sin escatimar esfuerzos mantuve conversaciones discretas, a solas, con todos ustedes anoche, de modo que poseo todos los datos y no podrán ustedes poner en entredicho la credibilidad de mis palabras: ¡esta tragedia tenía que ocurrir!” (Krasznahorkai, 2017)

El intruso siempre ha sido de una suerte inmensa, porque, aunque infecte y no sea bienvenido, en ocasiones es vital para completar el recorrido narrativo, en este caso específico es necesario para que esa construcción narrativa, ese montaje a manera de relato del mal sea evidenciado, pero al mismo tiempo ocultado por la técnica cinematográfica del artista húngaro. Estoy hablando de que, en la construcción fílmica, es decir, la construcción de la trama, la figura de la mancha y la figura del intruso son necesarias para cerrar lo que podríamos mencionar como círculo narrativo, sin embargo, Tarr propone una nueva visión sobre esa frucción cinematográfica, una experiencia fílmica que escapa de la mirada perezosa y que tiene que observarse con detenimiento.

### **La Lluvia**

La representación visual y simbólica del agua dentro del arte es un ejercicio evolutivo que ha ido acompañándose de bocetos pictóricos enunciantes de significados diversos, en los que el origen de la vida sigue sustrayéndose. Al agua se le ha caracterizado por poseer una fuerza libertadora y dadora de vida, que limpia y sana, que purifica la existencia humana, pues, nuestra existencia se rebate en constantes peleas sensoriales que dan pauta a la inestabilidad emocional y la fragilidad de la viveza expresiva. Pero esta sensación libertaria del agua es modificable en medida de la forma en la que es representada, ya que no

es lo mismo beberla para absorber los nutrientes necesarios que dan la vitalidad humana, hundirte en ella para bañar las impurezas del cuerpo y alma que hundirte en ella para ahogarte entre sus apretadoras manos. En Sátántangó, el agua siempre está presente. Esa presentación del líquido fluye de manera impetuosa y desbastadora. El agua se presenta en forma de lluvia constante que pega en la cara impidiendo la visión, chocando en la tierra hasta formar el lodazal que evita la movilidad y el caminar preciso de los habitantes, topando en las paredes y ventanas de las casas para recordar con su sonido aquellas pesadas memorias que laceran las cabezas.

Repito, el agua posee la cualidad de la ambivalencia, no podría ser de otro modo, pues; “El agua es la vida, pero también la conciencia. Y eso es así porque una de sus esencialidades es la de mostrarnos el mundo dividido, es decir, lo que es verdad y lo que no parece serlo. Es el poder del reflejo, la fuerza de la imaginación que se debate entre el sí y el no.” (Pando, 1993)

Sin embargo, evidencia de esa dualidad (dadora y despojadora de vida) se precisa al analizar ciertas obras que encaminan a percibir al agua como una entidad temible y llena de misteriosa muerte. Otra vez, la pintura nos acerca a estas analogías. Recordemos *La barca de Dante (1822)*, de Delacroix, donde el agua adquiere una fuerza abismal en relación de sus víctimas entregadas a la fatalidad [Fig.40]; Delacroix “introduce el agua en un espacio temible de dimensiones abismales, donde todo es inestable y todo supone una amenaza de muerte.



Fig. 40. *La barca de Dante o Dante y Virgilio en los infiernos*, Eugène Delacroix, 1822.

El hombre oscila en su precariedad secular, y el agua ha dejado de ser «un espejo amable». De ella surgen troncos humanos martirizados, rostros dominados por el espanto, todo el fragor universal de los gritos históricos del pecado” (Pando, 1993), ante ese panorama, resta mencionar que el agua puede empujar con desgarradora fuerza hacia los abismos donde la razón se pierde y la humanidad es presa fácil de las artimañas oscuras de una mágica consciencia malévola y acechante; “el agua participa también de las turbulencias de la historia, esas modificaciones brutales que el hombre desarrolla en su periferia consciente [...] En la proclamación de las furias insensatas de la Segunda Guerra Mundial, el agua era un martirio, cementerio abisal en el que se hundían mercantes, acorazados, portaaviones, submarinos, voluntades, órdenes, soberbias y esperanzas.” (Pando, 1993)

Muestra de ello se vuelve a manifestar en los andamios narrativos de la obra en cuestión, dejando clara la facultad del agua en forma de lluvia para suspender en el tiempo y el espacio las acciones de los entes que habitan la narración;

“[...] observó la lluvia que caía en oleadas sobre los tejados, los árboles que se inclinaban obedeciendo al viento, los amenazantes arcos que dibujaban las ramas peladas; pensó en las raíces, en el lodo vivificante luego convertido en tierra y en el silencio, en esa plenitud insonora que tanto lo estremecía”

“La lluvia que hasta entonces había caído quedamente comenzó a descargar de pronto con fuerza, inundó la tierra ya de por sí asfixiada como si se hubiera desbordado el río, abrió canales estrechos y serpenteantes hacia los terrenos situados más abajo, y si bien Futaki no veía ya nada a través de la ventana, no se dio la vuelta [...], y de repente vio aparecer una forma desdibujada en el vidrio [...]; un rostro humano [...]; y entonces reconoció su «propia mirada desgastada», la reconoció asombrado y dolorido, pues le dio la sensación de que el tiempo acabaría erosionando sus rasgos igual que éstos se veían ahora desvaídos en el vidrio; una gran, una extraña pobreza se reflejaba en esa imagen que lo irradiaba, capas de vergüenza, de orgullo, de miedo que se iban superponiendo.”  
(Krasznahorkai, 2017)

La lluvia, como agente climático, toma partida de la situación y la lleva al límite del cuadro hasta formar parte de todo el tejido narrativo [Fig. 41 y 42], envolviendo al espectador del filme en sus frías gotas que retumban como *campanas* en los oídos para dar una impresión atmosférica de desamparo y terror. La esfera simbólica del clatro, que parte de la raíz del miedo y el espanto, se termina de formar bajo el lodoso suelo, la inestable tierra y la fangosa mirada de quien es víctima, creador y cómplice del relato; el espectador.



Fig. 41 y 42. La lluvia hace caer a los personajes y los oprime contra el suelo.

## Las Arañas

El estudio que se ha dedicado a comprender e interpretar el complejo símbolo de la araña en las manifestaciones artísticas de la humanidad, es un esfuerzo titánico que traspasa los niveles temporales y contextuales de la alegoría. La arácnida entidad es una figura altamente cósmica y profunda, que se conduce con velocidades caleidoscópicas y que se anticipa a los resultados universales de la historia. Ser fulgurante y rizomático que acuña las imágenes del pensamiento dentro de una red tejida y obrada con su impulso creador. Manifestación modélica de los entornos espaciales e influencia directa del recorrido suspendido hacia la fatiga y la podredumbre. Todo pende, y la araña dicta cuándo y hasta dónde, ya que;

“La araña es frecuentemente referida en textos mesopotámicos y parece haber tenido siempre un simbolismo de construcción, destrucción y renovación del universo, de la tierra y de las cosas que provocan el equilibrio en el cosmos, y por ello aparece en referencias escritas con connotaciones protectoras y temibles, así, un poema sumerio dice de ella: «cual temible como un león con tu veneno

aniquilaste a los hostiles y a los desobedientes» que la asocian con la destrucción y la guerra” (Montserrat & Melic, 2012)

La figura ancestral de la araña se ha escabullido entre los rincones más oscuros de nuestra cultura, pero una de las narraciones antiguas que rescatan su cosmovisión, aparece en el mito griego de Aracne «*Arakhne*» [Fig. 43];



Fig. 43. *Aracne o la dialéctica*, Paolo Veronese, 1520.

“joven, famosa tejedora que retó a Atenea en la confección de un tapiz. Atenea elaboró el suyo sobre la ciudad de Atenas y Aracne tejió un tapiz sobre los amores de los dioses del Olimpo, en particular sobre las infidelidades de Zeus, hecho que encolerizó a Atenea, quien lo hizo pedazos. La ira de Atenea hizo ahorcarse a Aracne, que fue salvada por aquella y la devolvió a la vida convertida en araña, siendo condenada a vivir colgada transformada en araña que hila y teje eternamente.” (Montserrat & Melic, 2012)

Pero la figura de Aracne también está ligada a la construcción del discurso, es decir, a la manipulación retórica para propiciar el engaño, justamente como hace Irimiás en Sátántangó.

Al margen del famoso mito se debe resaltar la contribución de los textos considerados, en la Edad Media, como sagrados. En el *Libro de Job* se utilizan numerosas referencias a todo tipo de artrópodos; el reino animal más grande y basto del planeta. Se habla de langostas, polillas, hormigas, larvas de moscas, abejas y arañas. Sobre la última se destacan las palabras que rezan que “la casa de la araña es símbolo de inestabilidad y formará parte de la lista de sus «maldiciones»” (Montserrat & Melic, 2012)

La herencia interpretativa para la iconografía de la araña, resulta en una condicionante manifiesta que es entendida como el símbolo del esoterismo, el diablo, el engaño, el pecado, la tentación, la habilidad y la avaricia.

En el relato que estamos analizando, esos simbolismos son expuestos en el telar de manera precisa. No por nada dos de los doce capítulos que componen a la novela y al filme, llevan por título: *La labor de las arañas I* y *La labor de las arañas II*. Se tratan de dos de los capítulos fundamentales para la realización de la trama.

Las arañas parecen ser uno de los componentes medulares para que se inicie, sin detenerse, aquel desorden imparable; “[...] dejaron la habitación en poder de los ratones y de las arañas, cuyo avance no podían frenar.” (Krasznahorkai, 2017)

Aquel desorden, según se entiende, ha sido originado por las arañas y envuelto entre su tela para darle inicio a la fatalidad irremediable, es cierto que la llegada de Irimías trae consigo la desgracia, pero hasta el momento, no necesariamente es provocada por él, simplemente se trata de una red tejida entre todos los

miembros de la comunidad y en la que están envueltos de forma que son presas fáciles para esas arañas que no se ven, pero se sienten;

“—¿Qué quería Irimiás? —. Oyó una voz velada procedente de un rincón, y por un instante se le heló la sangre, pues estaba convencido de que para colmo sus demoniacas arañas habían comenzado a hablar” (Krasznahorkai, 2017)

Bajo esa misma idea, el telar empieza a cambiar de forma y con él, todo registro y evidencia de lo que medianamente se sostenía en un reconocible acomodo. Los espacios y las situaciones se vuelven irreconocibles, indetectables, pero de alguna manera, siguen siendo los mismos espacios y las mismas situaciones repetidas;

“con una sensación desagradable tomó conciencia de que todo había cambiado a su alrededor: las mesas y las sillas habían sido movidas, quedando las huellas de sus patas claramente visibles en el suelo aceitado; las cajas de vino apoyadas contra la pared estaban puestas de otro mofo; una sorprendente limpieza reinaba sobre la barra. Antes «los ceniceros estaban tranquilamente apilados», pues todo el mundo echaba la ceniza al suelo. ¡Y he aquí que ahora cada mesa tenía uno bien reluciente! ¡La puerta estaba sujeta con una cuña, y las colillas barridas y amontonadas en un rincón! ¿A qué venía todo eso? Por no hablar de los malditos arácnidos, pues tan pronto como uno se sentaba tenía que sacudirse de encima las telarañas...” (Krasznahorkai, 2017)

Debemos notar que, en la versión literaria, en ningún momento se ven las arañas, sin embargo “más que verse, se siente” su presencia gracias a la evidencia de su

existencia. Esa evidencia es su tejido que sí se puede mirar, las telarañas se miran encima de todas las cosas.

“Porque lo más terrorífico era que no había visto nunca ni una sola araña, pese a haber permanecido noches enteras en vela, vigilando desde detrás de la barra; las arañas, sin embargo, como si se sintieran observadas, no aparecían” (Krasznahorkai, 2017)

En el filme, sucede algo similar, aunque los personajes no pueden ver a las arañas, no dejan de involucrarse y ser víctimas de su red. Otra gran diferencia es que, en la adaptación, el único que ve a una araña, casi imperceptible, es el espectador, ese cómplice arácnido y sempiterno que no es capaz de lanzar una advertencia, no obstante, la incredibilidad de los personajes sobre el daño que pueden provocar las arañas es más grande que la incomodidad que pueda provocar convivir de manera excesiva con aquellas telas transparentes, todo se soporta y se tiene que soportar porque su vida, están convencidos, se encuentra a punto de mejorar; “[...] afortunadamente las arañas «no podían ponerse de verdad manos a la obra» mientras la fonda permanecía abierta, pues no eran capaces de «llenar de babas lo que se movía»” (Krasznahorkai, 2017), pero ellos nunca se movían.

Nada, puede decirse, tenía la posibilidad de ser salvado, todo estaba premeditadamente planeado y ni las intenciones más esperanzadoras hubieran sido capaces de resolver o mínimo retrasar el resultado de tan compleja operación. El “cósmico desbarajuste” estaba destinado a volverse realidad y comenzaría cuando las arañas lo decidieran. Sólo necesitaban una noche de baile

convertida en una noche de sueño. En cuanto todo estuviera cuidadosamente atado, lanzarían su ataque final;

“A la vez, animadas por el son aterciopelado del bandoneón, las arañas de la fonda lanzaron un último ataque. Arrojaron suaves redes sobre las botellas, los vasos, las copas, las tazas y los ceniceros, rodearon las patas de las sillas y las mesas y las unieron después con un hilo finísimo y secreto, como si, acechando en sus escondites indetectables, necesitaran enterarse enseguida de cualquier gesto, de cualquier movimiento mientras se mantenía intacta esa tela impecable, peculiar y casi invisible. Cubrieron caras, pies y manos de los durmientes y acto seguido se refugiaron en sus escondrijos, dispuestas a reiniciar su trabajo cuando percibieran la vibración de alguno de esos sutiles hilos” (Krasznahorkai, 2017)

Pero alguien tiene que responder a esas vibraciones, alguno de entre todos es el encargado de enterarse de esos movimientos. Ese privilegio es de Irimiás, el plan del intruso funciona, todo está perfectamente ensamblado. De esto nos enteramos cuando Irimiás responde a los cuestionamientos de su ojerudo cómplice [Petrina];

“Irimiás [...] con una enigmática sonrisa dijo: «La red, ojerudo. [...] ¿Me entiendes ahora? [...] La gran tela nacional de Irimiás... ¿Se te va despejando la obtusa mente? Cuando en algún sitio...algo...vibra...»” (Krasznahorkai, 2017)

No cabe duda que los recorridos simbólicos dentro de la obra son acomodados estratégicamente para que el *lector-espectador* vaya interponiendo las conexiones entre los elementos hasta lograr una totalidad en la comprensión. Esto no

convierte a *Sátántangó* en una obra que descansa sobre un significado o definición específica, de hecho, sucede todo lo contrario, las posibilidades van en aumento y cualquier cosa es factible si se acomoda dentro del campo de visión interpretativa del *creador-espectador*<sup>25</sup> que amalgame las aristas narrativas como mejor convenga, lastimosamente [o no] a los personajes nunca les conviene.

### **Los círculos**

Cada vez que la mirada se posiciona ante el estudio o entendimiento de *la forma*, nos debemos preparar para la llegada del alumbramiento, pero el lenguaje de la forma [aunque no la esencia], se desconecta de la subjetividad, inspirando un estímulo reaccionario que inyecte, en la mirada, el percance del elemento más sutil dentro de todo ese entendimiento; la técnica. Pero la técnica “no es más que la progresiva elaboración de la materia hasta su acabado formal y, por ende, no tiene una existencia propia, no puede aprenderse o estudiarse, sino que se descubre únicamente a través del examen profundo de cada personalidad” (Barbaro, 1977)

En *Sátántangó*, la aparición del *círculo* como parte de una técnica que ponga en movimiento los aparatos sígnicos del entorno del filme, es un sinsentido, pero entenderlo como elemento de la forma en que se representan dichos aparatos obtiene validez en medida que alargamos el recorrido de la historia.

---

<sup>25</sup> En efecto, el lector de la novela y espectador del filme, también se posiciona en el terreno de la creación cuando atribuye las diferentes posibilidades simbólicas a una interpretación subjetiva que se direcciona por medio de la objetividad concreta de la narración de ficción y el eterno devenir temporal de sus propias acciones no ficcionadas respecto de las acciones de los personajes.

El círculo, entendido como un antiguo símbolo que se ha relacionado con las condiciones de *lo sagrado* y lo profano, sugieren un sentido de *trascendencia* a partir de su concepción y revisión. La relación circular de la trascendencia está sujeta a los efectos comunicativos entre *unas cosas con otras* para producir consecuencias específicas, significa “ir más allá del límite”, ese límite circundante, que una vez atravesado, te permite comprender o averiguar nuevas cosas, “pero la noción de trascendencia tiene también que ver con lo que está más allá, por ello se puede relacionar el concepto con lo suprahumano, algo que trasciende al hombre, que se encuentra sobre lo humano, y en el caso de la espiritualidad puede ser con los otros mundos y por supuesto con la divinidad y lo divino.” (Pisi, 2008)

Para Chevalier y Gherrbrant, “el círculo, junto con el punto, la cruz y el cuadrado, son clasificados como «símbolos fundamentales», porque “... condensan la experiencia total del hombre, religiosa, cósmica, social, psíquica [en los tres niveles inconsciente, consciente y supraconsciente]: realizan también una síntesis del mundo, mostrando la unidad fundamental de sus tres planos [inferior, terrestre y celeste) y el centro de las seis direcciones del espacio; desplegando grandes ejes de reagrupamiento (luna, agua, fuego, monstruo alado, etc.); en fin, enlazan al hombre con el mundo, los procesos de integración personal del primero se insertan en una evolución global, sin aislamiento ni confusión.” (Pisi, 2008)

Ese enlace que vincula al hombre con el mundo, es el que vincula al espectador con la obra y aparece en *Sátántangó* de manera jerárquica, pues, es a partir de la jerarquía de las partes del círculo que se lograr obtener o llegar al punto que da

inicio al recorrido metafórico de la circunferencia. Ese punto es el emblema del principio de la obra y ese emblema se nota a partir de las referencias numéricas y del capitulaje de la obra literaria y de la cinematográfica. Aquellas referencias numéricas posicionan al espectador ante una *circunferencia narrativa* que adviene en un deterioro del mundo narrativo del que se es partícipe. Una ligera pista dentro de la novela nos invita a reconsiderar la manera en la que estamos prestando atención: “[...] los números guardaban una misteriosa evidencia, una «noble sencillez» estúpidamente menospreciada [...]” (Krasznahorkai, 2017)

Dentro de la novela, aparece el reflejo más claro de lo que se entiende como *circunferencia narrativa*, pues, la manera en la que están estructurados los capítulos obliga al lector a entender que existe una salida de apertura y un final que coincide con el punto inicial. La novela se compone de doce capítulos divididos en dos partes, pero cada parte está compuesta de seis de los doce capítulos. No sería aplicable el término de circunferencia narrativa si el orden de los capítulos sostuviera un razonamiento lógico, es decir, fueran apareciendo desde el primero hasta el último, pero lo que encontramos es que, en la primera parte de la novela, dichos capítulos van del primero a seis y en la segunda parte van apareciendo del seis al primero. Debemos notar que no se trata de una repetición de capítulos o circunstancias, sino que cada apartado está definido de manera particular, revelando que, en efecto, sí se trata de doce capítulos específicos. Se podría metaforizar al respecto y pensar que el ritmo novelesco es el ritmo musical del baile de tango, cada capítulo representaría un paso hacia

adelante y su homónimo numérico representaría el regreso de ese paso, dando como resultado una figura semejante al *progressive side step* del baile.

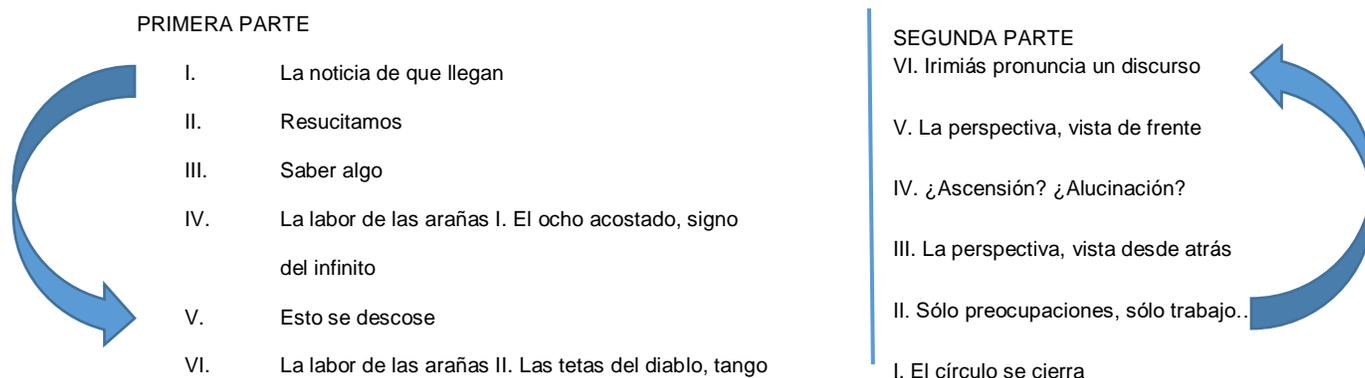


Fig. 44. Índice de la novela dividido en capítulos aumentan y decrecen (van y regresan)

No obstante, el aspecto narrativo del círculo no sólo se manifiesta como componente medular dentro de la estructura de la obra, de hecho, la circulación, entendida como una manifestación del movimiento que tiene como efecto desequilibrar los pasos de los personajes en la novela, se trataría de un círculo concéntrico que “representa diferentes grados o niveles; en lo volumétrico, la circunferencia de cada círculo, ha de concebirse como una esfera, resultando así la imagen de los círculos concéntricos [Fig. 45], la de una esfera dentro de otra. [...] Así, todos los círculos comparten un mismo origen, y rodean un mismo punto de partida, todos se encuentran vinculados en función de este centro común y cada punto de cada circunferencia mantiene su precisa distancia entre el centro y él.” (Pisi, 2008)

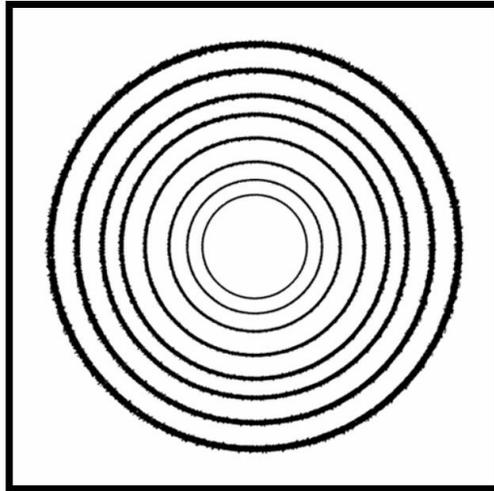


Fig. 45. Figura de los círculos concéntricos.

Para Tarr, el simbolismo del círculo fue apareciendo de manera progresiva dentro de su quehacer, pues, con ello, abrió una puerta creativa que le permitió alejarse de sus comienzos, ya que, sus personajes, oscilan, caminan y regresan, girando sin avanzar en un espacio que sólo es cercano a la ficción, “el recinto cerrado donde los personajes giran en círculos es también la ocasión para despedirse de una determinada idea del cine documental, de la intención de adherirse a la vida, de escuchar su murmullo indiferenciado, de sorprender sus derivas siguiendo a los personajes y sus humores y compartiendo sus encuentros al azar [...]” (Rancière, 2013)

En el transcurso del desarrollo de la obra van apareciendo referencias a la figura circular que orilla a pensar dicha circunferencia como una representación de la experiencia cósmica del plano inferior del mundo, esa que se aleja de lo profano y que deambula como escarabajo en la tierra para provocar una hierofanía, una situación cercana con el universo de lo sagrado, pero en este caso, lo sagrado

también es lo maligno, y lo maligno está en la naturaleza: “Ya despuntaba el día allá afuera, y a lo lejos, sobre el Secadal, se cernían amenazadoramente cuatro cornejas peladas, dibujando parsimoniosos círculos.” (Krasznahorkai, 2017)

La auguración de un evento sin precedentes se va haciendo notoria y la metáfora del círculo como un elemento sutil, pero que destina a los interceptados por él a un abismo de fracaso y males sin remedio, es visible y perceptible no sólo como simbolismo abstracto de la escritura novelesca, sino que los personajes son puestos en evidencia de su presencia. No está de más recordar que los círculos en *Sátántangó* son de estilo concéntrico, pues, dentro de sus muchas características, estos círculos se encuentran divididos entre sus respectivos espacios, “además, estos círculos que se encuentran en todo el espacio que vincula la circunferencia que los contiene con el punto inicial, comparten lo que atañe al simbolismo de la escalera [...] La relación con la escalera se refiere a los diferentes grados que simboliza cada círculo, y si cada círculo viene a ser una esfera, cada peldaño de la escalera, es la imagen de una esfera o de un círculo, siendo el tránsito o viaje el paso de un escalón a otro, de un círculo a otro o de una esfera a otra.” (Pisi, 2008), en otras palabras, cada circunferencia está delimitada por una superior, existe *un arriba* y *un abajo* para cada una, y entre piso y piso, los personajes se mueven: “La lámpara que hasta entonces colgaba quieta comenzó a oscilar, y el círculo de luz que dejaba a oscuras el techo y la parte superior de las paredes y contorneaba tenuemente a los tres hombres allá abajo [...], hizo que la fonda se pusiera en movimiento.” (Krasznahorkai, 2017)

Por último, cuando en la novela leemos “[...] ustedes, amigos, siguen dando vueltas por aquí...” (Krasznahorkai, 2017), el llamado viaje o paso de escalón se hace presente, pues existe un movimiento que obliga a los personajes a caminar, pero en Sátántangó ellos no quieren hacerlo, sumergidos en una zona de confort bastante enajenada, son obligados y dispuestos por el universo cósmico, recordemos que el viaje “es un viaje arquetípico, un camino que se inicia desde la periferia y comporta algunas etapas, una serie de pruebas, durante el recorrido, traspasando o «trascendiendo» diferentes grados, límites o estados [que sería el traspaso de un círculo a otro cada vez más reducido o con-centrado y cercano al centro], alcanza el «centro» [centro a la vez de los círculos] donde se da la ruptura de niveles y, finalmente, es el posterior retorno del «viajero» [chamán, heroína o héroe] para compartir con la comunidad lo que obtuvo en «el más allá»” (Pisi, 2008), no obstante, en Sátántangó, al afirmar que los personajes *siguen dando vueltas*, significa que no se han detenido desde hace mucho, entonces podemos entender que su recorrido no es concluyente sino infinito, lo que significa que no han logrado ni lograrán trascender, pues, dentro de la escalera se dibuja un bucle temporal maligno que los agita sin dejar oportunidad de enterarse, lo único que pueden hacer es sospechar.

En el caso del lenguaje cinematográfico, los planos utilizados no sólo evidencian movimiento, además, son *planos–secuencias* largas que se mueven circularmente y que comienzan a bailar como si del movimiento dependieran las acciones que están siendo expuestas, en esos planos, Tarr, absorbe y captura cuerpos, objetos y sonidos que giran porque el plano gira, aunque ellos nunca cambien de lugar.

## **El baile (Tango Satánico)**

Por costumbre cultural, se ha vinculado al género musical del tango, nacido en Argentina con el ejercicio del baile y los pasos que están llenos de pasión y erotismo, donde las notas musicales tienen la tarea de “seducir” a quien tropieza con el inconfundible ritmo. También es interesante que exista una liga que una al rito del baile con el rito de la invocación o de la adoración a Satanás, y no resulta casual que la novela del escritor húngaro le otorgue un peso de igual relevancia al baile como a Satán, pues, ambos han estado ligados con lo prohibido, con lo insano y con lo extraño.

Las dos cosas fueron objetos del deseo, pero al mismo tiempo tachados de inmorales. Ciertamente es que los orígenes del Tango no están en Argentina, sino en el continente africano, específicamente en los grupos de esclavistas africanos que emigraron hacia diferentes partes del mundo, incluyendo América Latina. De hecho, se cree que el origen de la palabra Tango<sup>26</sup>, proviene de la culturización que se dio entre los S.XVI y XVIII, cuando las etnias africanas comenzaron a proliferarse, “deviniendo en diferentes estilos de vida africanos: xanjos, candoblés, macumbas, ñangós y candombes” (Murillo, 2017), de cualquier modo, el baile era perteneciente de los esclavos africanos y por lo mismo, era

---

26 “Ricardo Rodríguez Molas en “Africanía del tango” afirma que tango es directa y exclusivamente una voz africana. Consolida esta sentencia al rastrear varios dialectos negros en la zona donde se proveía el comercio esclavista hacia América [Congo, las tribus del golfo de Guinea y la parte meridional de Sudán, básicamente]. En varios de ellos “tango” significa “lugar cerrado”, “círculo”, “coto” y, por connotación, todo espacio vedado que solo se podía tener acceso con ciertas condiciones de admisión.” (Murillo, 2017)

ajeno y con cualidad de extraño y extravagante para los ojos europeos, particularmente.

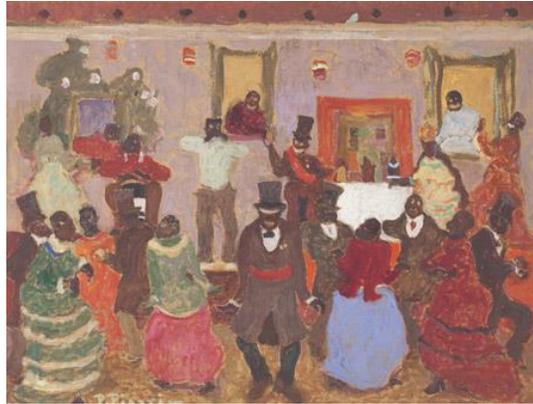


Fig. 46. *Candombe*, Pedro Figari, 1922-33.

“Por otra parte, debe señalarse que el proceso de aculturación comienza ya en los sitios de concentración denominados *tangos*, en la costa de Angola (en bantú, sitio de reunión para las fiestas rituales). En los mismos, bajo estricto control, los esclavos esperan el momento del embarque en una nave negrera y distraen el tiempo con, danzas, al son del tambor, que le imponen los traficantes.” (Rodríguez, 1993)

Estas reuniones se fueron popularizando con el paso de los años, en diferentes sitios y con diferentes grupos étnicos, pero todos compartían el sincretismo de la actividad ante los aparatos estatales y religiosos de la época, incluso, era necesario realizar dichas reuniones en medio de imágenes religiosas alejadas al cristianismo. Hechos que ocasionarían que para 1781, el párroco de La Piedad en la ciudad de La Plata, Argentina, los acusara de realizar actos irreligiosos e ilegítimos. Estas acusaciones generaron la prohibición de los encuentros, pero no

hubo mayor afectación. Fue hasta 1827, en Buenos Aires, cuando el comisario José Eulogio insistiría en señalar el *peligro* de la relación entre el sexo y el tango, reclamando la falta de atención y cuidado del gobierno hacia la practica dancística.

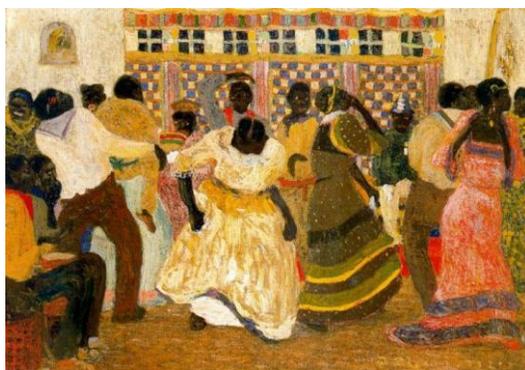


Fig. 47. *Baile de Candombé en Montevideo*, Pedro Figari, 1921.

“El procurador general está muy distante de oponerse a las diversiones y entretenimientos que conducen a robustecer la parte física y a distraer la moral. Pero la inocencia de ellas y su simplicidad degeneró según los progresos que hizo la corrupción de las costumbres y las leyes de las naciones cultas se empeñaron en su reforma. [...] Previniendo de la lubricidad de sus instrumentos músicos y de unas canciones que según ellos se remontan hasta la gentilidad que quieren perpetuar de generación en generación, bastan sus movimientos obscenos para proscribir los tangos” (Rodríguez, 1993).

En resumen, el tango fue considerado, por mucho tiempo, como un baile libertino y propio del malevaje<sup>27</sup> (Rodríguez, 1993), al grado de dedicarle múltiples esfuerzos para desacreditar y renegar de él, aun en momentos donde el baile ya

---

<sup>27</sup> En Argentina; grupo constituido por malevos o maleantes.

se estaba posicionando y reconociendo como un baile particular del territorio argentino.

“[...] el tango tan celebrado trae sus orígenes de las regiones del *ébano animal*, exótico del África, en la época de la colonización. [...] Los negros lo importaron en sus maletas para desvanecer nostalgias de su esclavitud [...] El *sitio* pasaba a ser propiedad de una asociación de gente de color *-en el instinto sociable del animal-* y era lo que conocíamos por tambor o candombe en aquel tiempo.” (Rodríguez, 1993)

Es así que el tango fue ganando adeptos, pero por mucho tiempo no dejó de considerarse como un baile de encuentros “infernales” (Rodríguez, 1993), y los bailarines fueron considerados animales y si el dichoso baile se lleva a cabo en el entorno infernal, no está de más decir que la música y los pasos son creaciones del diablo que hacen rendir, ante sus deleites, a los danzantes, “pero los dominados por el diablo no son solamente animales, son animales perversos.” (Rancière, 2013)

Antes de concluir este apartado me gustaría mencionar que en la obra existen y conviven otros elementos que no podrán ser abordados en este trabajo por la extensión de sus características, algunos de esos elementos son: las campanas, el moscardón, el alcohol, el lodazal y la naturaleza animal.

## El Clatro y Sátántangó

En esta sección se aplica la utilidad del clatro en torno a la narrativa de Sátántangó. Recordemos que este sistema está compuesto por cinco esferas: simbólica, temporal, azarosa, caótica y estética. La aparición de todas las esferas puede observarse en uno de los primeros párrafos de la novela que estamos analizando. Para poner de manifiesto su evidencia, se utilizan los siguientes colores:

Esfera Simbólica
Esfera Temporal
Esfera Azarosa
Esfera Caótica
Esfera Estética

Nos daremos cuenta de que, de manera involuntaria, el autor ha ido describiendo cada una de estas esferas y su presentación es la que continúa. Donde la esfera simbólica es decantada por el espectro del miedo, la temporal por la conjunción de todos los tiempos, es decir, por el infinito, la esfera azarosa se presenta mediante la sensación catastrófica del juego, el caos es evidenciado con una línea infernal que dará parte al orden satánico y la parte estética oscila entre lo extraño y lo desconocido.



La narración inicia así:

“Una mañana de finales de octubre [...] Futaki se despertó al oír unas campanadas [...], pero ahí no había campana alguna. [...] Lo asaltó un aire húmedo y acre, y hasta tuvo que cerrar los ojos un instante [...], en medio del silencio intensificado [...] pues no oyó nada excepto los latidos opacos de su corazón, como si todo no hubiera sido más que el juego fantasmagórico de su duermevela, como si «...alguien hubiera querido asustarme». Contempló con tristeza aquel cielo que no auguraba nada bueno [...] vio desfilan en una misma rama de acacia la primavera, el verano, el otoño y el invierno. Como si percibiera la totalidad del tiempo que jugueteaba en la esfera inmóvil de la eternidad mostrando una infernal línea recta, la cual daba la impresión de atravesar el paisaje escabroso del caos [...] Y se vio a sí mismo en una cruz de madera formada por la cuna y el ataúd, se vio allí agitándose, atormentado hasta que finalmente una sentencia árida [...] lo entregaba desnudo a los lavadores de cadáveres [...] donde comprobaría sin piedad, fríamente, la verdadera medida de las cosas humanas, donde constataría que ni un solo sendero lo conducía de regreso, pues para entonces se habría enterado ya, además, de que había ido a parar a una partida cuyo resultado estaba decidido de antemano y en la que los tahúres lo despojarían incluso de la última arma que poseía: la esperanza [...], nada se movió; él, tumbado en el lecho, tampoco; hasta que de repente se inició un nervioso diálogo entre los objetos que habían permanecido callados (crujió el aparador, sonó una cacerola, se acomodó un plato de porcelana) [...] Cerró los ojos [...] y a punto estaba de dormirse cuando volvió a oír las campanas. [...] se

incorporó, pero en el instante mismo en que sus pies descalzos y juanetudos tocaron el suelo de mosaico de la cocina el sonido se interrumpió de improviso, como si «alguien hubiera dado una señal».” (Krasznahorkai, 2017)

### Esfera simbólica



*La mancha, la atadura, el peso.*

La figura que aparece inquietantemente dentro de la narrativa cinematográfica del cineasta húngaro, Béla Tarr, es la que Ricoeur explica como *mancha*, que no es más que un elemento intruso dentro de un orden establecido o un aparente orden, que llega a descomponer, a infectar. Por esa razón vamos a ver reflejada cierta tendencia estilística que permite el alojamiento de los polos coexistentes dadores de sentido y que comprenden su “parte maldita”<sup>28</sup>. Sobre la *Sátántangó*, debemos recordar que podemos encontrar la figura del intruso de manera puntual: “«Irimiás y Petrina se acercan por la carretera... ¡Que vienen hacia aquí, hacia la explotación! A lo mejor ya han llegado y están en la fonda...” Pero, *la mancha*, a diferencia del intruso no es un valor estético, sino simbólico, de hecho, es el símbolo más arcaico dentro de la simbólica del mal. Por eso participa en conjunción con los símbolos de *la atadura* y *el peso*. También es prudente

---

<sup>28</sup> Georges Bataille, *op. cit.*, p. 51.

recordar que es estos símbolos infectan al hombre provocando que la experiencia del mal la viva *subjetivamente* a través del sentimiento del miedo, esa sensación será manifestada como una fuerza amenazante y ostensible que aparece entre los espacios de la narración (para hacer notar los símbolos que aparecen se recurre a la letra cursiva);

- “No encendieron la luz, y eso que en la torturante espera comenzaron a desdibujarse los objetos que tenían delante, los santos cobraron vida en las paredes, a veces hasta daba la impresión de que alguien yacía en la cama” (Krasznahorkai: 21)
- “[...] desde entonces los persigue como una sombra, una desgracia desconocida [...], ahora manifestando su presencia con un gesto amenazador e ineludible.” (Krasznahorkai: 33)

La mancha hace apariciones puntuales y específicas dentro de la narración, dejando visible su manifestación, posicionándose en cualquier tipo de base que pueda utilizar como lienzo para posarse y sutilmente colocar un aviso a quienes la observan:

- “La lluvia caía con fuerza y ya sólo veía *manchas desdibujadas en el exterior.*” (Krasznahorkai: 71)

- “La tenue luz que entraba por la puerta abierta permitía ver un trozo de suelo y unas cajas que apenas destacaban como *manchas en la oscuridad*.” (Krasznahorkai: 80)
- “Detrás de la barra revestida con una plancha de hojalata, los restos de un cartel con *manchas de pintura colgaban en diagonal en la pared [...]*” (Krasznahorkai: 96)
- “Se quedaron mirando [...] su cráneo cubierto de *manchas moradas [...]*” (Krasznahorkai: 97)
- “Se apartó de la ventana, apoyó la espalda contra el muro y se quedó mirando ensimismada *la mancha que la luz del interior dibujaba sobre la tierra*.” (Krasznahorkai: 144)

Pero, la aparición más notable sucede cuando el Dr. de la explotación observa una fotografía vieja de una revista que le gusta leer, cuya descripción hace notar un parecido enorme con la situación presente de los habitantes de la explotación, la descripción de la fotografía que mira el Doctor es la siguiente:

“una enorme columna de personas andrajosas serpenteaba por un terreno desértico, detrás de ellas quedaban las ruinas llameantes y humeantes de una ciudad bombardeada y destruida, y ante ellas aparecía en primer plano *una mancha negra, grande, amenazadora*.” (Krasznahorkai: 79)

Los símbolos de la atadura [pecado] y el peso [culpa] también son mencionados en ciertos pasajes de la novela. Para efectos prácticos, recurrí a estos;

- “«Amigos míos, antes de mi llegada ustedes ya sabían, aunque no osaran manifestarlo, que sobre la explotación [...] pesaba una maldición, y tienen todos los motivos para creer que es un castigo irrevocable [...] ¿por qué no se atreven a actuar? ... ¡Porque esa impotencia es pecado, esta debilidad es pecado, esta cobardía, damas y caballeros, es pecado! [...] ¡todo pecado es una ignominia cometida contra ustedes mismos!» (Krasznahorkai: 190-191)
- “El breve y confuso instante de *sentimiento de culpa* (¿era eso realmente?, porque «*cuando el astro de la culpa se extingue tan rápido como una bombilla barata*», *la oscuridad puede identificarse fácilmente con alguna impureza en la conciencia*)” (Krasznahorkai: 94)

No obstante, el momento principal de toda la narración donde se efectúa la llegada de la mancha es el siguiente:

“Crujió la mesa junto a Halics, la madera podrida de la barra también soltó un lento suspiro respondiendo al suave murmullo de una vieja rueda de carro y rompiendo la monotonía del zumbido de los moscardones, evocando todo lo pretérito y señalando al mismo tiempo la decadencia intemporal como elemento sustancial de un peculiar mecanismo de relojería. Y al crujido [...], se le sumó el viento

que remolineaba como una pregunta sobre la fonda para llevar la «barata apariencia de una respuesta» [...], crear un nexo entre el aire, la tierra y los árboles y encontrar a través de las grietas invisibles [...] la primera voz. De forma inesperada, como el rumor de algo que se acercaba poco a poco desde la distancia [...] un runruneo identificable emergió [...]: «...la puta...» y «...gran...» o «...grande...». [...] (El) vaso se volcó, el vino se derramó sobre el fieltro cobrando la forma de un cadáver [...] hasta que finalmente se absorbió y quedó una *mancha de contornos difusos* [...], atravesó los pelos del fieltro y se esparció por la superficie de la irregular tabla de madera creando un sistema de lagos, conectados algunos, aislados otros...” (Krasznahorkai: 95-96)

## Esfera temporal



*El infinito y el ritornelo. El nudo de 8.*

Como hemos mencionado con anterioridad, los personajes deambulan en una circunferencia concéntrica que no los deja llegar al centro, esto se debe a que oscilan en medio de un bucle temporal que los mantiene alejados de la realidad, pero habitándola sin remedio. Aunque los personajes tengan una ligera sospecha de que son víctimas de alguna broma cósmica nunca se dan por enterados por completo: “«Los dos relojes [...] indican dos horas diferentes, aunque ninguno de ellos lo hace con exactitud. *El nuestro [...] atrasa demasiado y aquél, en cambio, no mide el tiempo, sino la eternidad* de la servidumbre, con la cual nuestra relación semeja la de una ramilla con la lluvia: una relación de impotencia»” (Krasznahorkai: 32)

Son diferentes momentos en la trama que se hace mención de uno de los símbolos más antiguos para poner en jaque el recorrido del tiempo, me refiero a la inclusión del símbolo del infinito como sustancia principal del deterioro del tránsito de los personajes. La eternidad es dibujada con símbolos del infinito que van apareciendo y se hacen presentes en situaciones de gran relevancia para la historia, como en el siguiente caso: “Los moscardones de otoño zumbaban alrededor de la pantalla resquebrajada de la lámpara, trazando ojos irregulares

*en medio de la tenue iluminación, chocando una y otra vez contra aquella sucia pieza de porcelana para volver a caer, tras un ligero golpe, en la red imaginaria que ellas mismas habían tejido y para continuar el movimiento dentro de esa pista de vuelo infinita y cerrada a la vez hasta que alguien apagara la luz”* (Krasznahorkai: 89)

Pero dentro de la construcción del recorrido del infinito sucede que se dibuja y aparece un nudo que es el que impide que el recorrido continúe so camino, la distinción entre los diferentes tipos de nudos existentes permite conocer el funcionamiento del recorrido narrativo de la novela y del filme. Existen diferentes formatos de nudos; nudo simple, nudo trébol, nudo toroidal, nudo de 8, entre otros, pero su definición y entendimiento se concibe “como una manera específica de insertar una circunferencia en el espacio. Cualquier alteración de un nudo que se realice sin cortar ni volver a pegar la línea que lo representa, engendrará un nudo equivalente. Esta relación de equivalencia viene matemáticamente expresada por la existencia de una isotopía entre el nudo inicial y el final. La forma más simple de este problema implica la inserción del círculo de radio unidad en el espacio tridimensional. Por su parte, un nudo se definiría como una curva lineal cerrada mediante diversas circunvoluciones sobre sí misma en el espacio tridimensional euclídeo. (Alemán & Jornet, 2011)

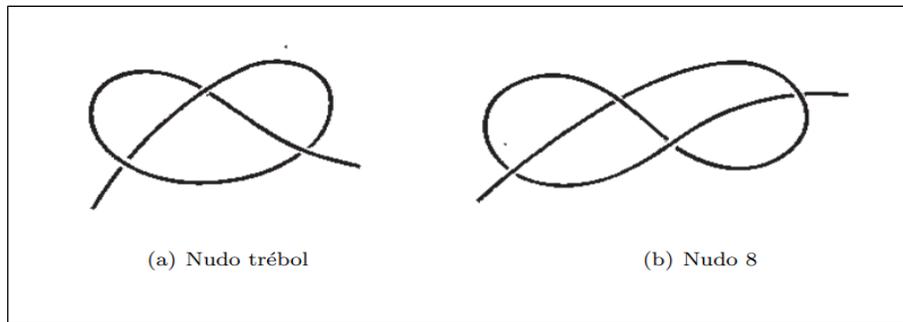


Fig. 48. Tipos de nudos. Trébol y Nudo de 8.

La narrativa temporal de *Sátántangó* se inscribe bajo la forma de un *Nudo en 8* (*símbolo del infinito*), esto se insinúa desde la forma en que se da a conocer el capitulaje de la obra, ya que, uno de los capítulos se titula *La labor de las arañas: El ocho acostado, símbolo del infinito*, pero, además, en medida de que vamos siendo partícipes de la narración, nos percatamos que aparece un momento en el que los personajes se encapsulan en el tiempo porque son dispuestos y manejados por otro personaje, encargado de maquinar las acciones y los recorridos del resto. El doctor controla la dimensión temporal y espacial de la obra, pues, lo que vemos, escuchamos y leemos es parte de su creación. Todo lo que sucede está escrito en su diario, pero no es la realidad porque todas las acciones y diálogos son creados por él, pero tampoco es la ficción, porque todo lo que está escrito en esas hojas sí sucede. Cabe destacar otro fenómeno, el doctor, controla a medias el flujo narrativo del texto, pero irremediablemente, la realidad de sus palabras ficcionadas consiguen tocarlo y volverse contra él, “en este caso, el diablo es el que introduce la ley de la repetición, movimiento circular que hace que todo entre en su ronda” (Rangel, 2015). Un designio provocado, únicamente, por la experiencia cósmica de la crudeza del mal, por su parte, en el filme de Tarr, significa que lo que se mira “da forma a una imagen-tiempo. El tiempo es pensado

como *ritornelo*, tiempo del retorno cuyo movimiento es la repetición constante, discontinua o aleatoria. Es una serie de repeticiones cuyos recursos expresivos son los bucles visuales y sonoros que nos remiten a un tiempo originario, de inflexiones que exponen la oscuridad y el silencio anterior al hombre. [...] El tiempo del retorno es un tiempo sin presente, tiempo de después o de antes, <<entre tiempo>>, cuyas figuras serán la espera, el desastre o el re-inicio". (Rangel, 2015)

### **Esfera caótica**



### *El orden satánico*

Recordemos que, bajo la simbólica del mal de Ricoeur, *la experiencia del mal está el lenguaje y en el tiempo*, de esta forma se convierte en el discurso y la acción que engloban la comprensión práctica y narrativa de la trama en donde las conectividades relacionales de quienes *hacen* o *sufren* el mal, son expuestas por sus símbolos; los símbolos del mal. Pero como efecto inamovible del mal surge el caos, que se enlista para presentar el desdoblamiento del desastre, pues en el desastre, está la destrucción, pero también todo lo demás.

“El desastre es aquel tiempo en que ya no se puede poner en juego, por deseo, ardid o violencia, la vida que se procura, mediante ese juego, seguir manteniendo,

tiempo en que calla lo negativo y a los hombres ha sucedido el infinito quieto (la efervescencia) que no se encarna y no se hace inteligible.” (Blanchot, 1990)

En otras palabras, el ritmo narrativo de la obra padece una ruptura armoniosa donde la experiencia sagrada del cosmos se separa del hombre en la tierra, para hacerlo profano, desdichado, *animal humano*. Todos los gestos simbólicos del orden quedan olvidados; “Uno tras otro iban cambiando de sitio los cigarrillos, el cuaderno, el cuchillo y el lápiz y, por consiguiente, *se modificaba «el sistema de gestos óptimos»*, *se producía el caos*, se iba todo al garete” (Krasznahorkai: 61), “[...] había que seguir concentrado y captar cualquier detalle [...], pues ahí residía la única esperanza de no terminar convertidos algún día en *prisioneros enmudecidos y sin rastro de ese orden satánico* que eternamente se descomponía y eternamente se levantaba.” (Krasznahorkai: 66). La aparición del desastre revelará que el horror y el caos reinan en el mundo terrenal y que su efecto inmediato es “la catástrofe del pensamiento, el olvido, la sin-razón, la afasia” (Rangel), tal como se muestra en el siguiente pasaje: “*El caos en mi interior sigue siendo total*, el desconcierto no ha hecho más que crecer en mi alma...” (Krasznahorkai: 179)

Aunque no debemos olvidar que la manifestación cósmica de la narrativa también abraza la forma del lenguaje, dando como significado que el caos y el desastre rebasen la línea argumental y se desplacen hacia los terrenos del acto creativo, quiero decir que, la evidencia del caos no sólo se explica argumentativamente, sino que la experiencia de lectura de la novela se vuelve caótica al encontrarnos párrafos escritos de la siguiente manera: “[...] derepente estabasentado

en un buldózer la pala excavaba un enorme agujero se acercó un hombre y dijo  
 date prisa que no te daré más gasolina por mucho que me lo pidas  
 iban ahondando el hoyo que que para siempre se derrumbó lo intentó de nuevo  
 pero en vano se echó a llorar sentado en la ventanilla de la nave de maquinaria  
 y no sabía qué ocurriría si amanecía o anochecía y todo ello no quería nunca acabar  
 sentado allí no sabía qué pasaba nada cambiaba allí afuera  
 no llegaban ni la mañana ni la noche reinaba un crepusculo sin cesar” (Krasznahorkai:  
 228)

Entendemos que el lenguaje se modifica y se pierde el orden sintáctico de las palabras, dando por enterado que el caos ha llegado y que “todo ello no quería nunca acabar”. Pero no deja de ser una perversión al lenguaje, perversión que dan origen a ese orden satánico y que desconcierta a los personajes, pues; “¿Qué manera de ensuciar la lengua era ésta, qué caos de imágenes utilizadas al buen tuntún?! ¿Dónde quedaban la pureza y claridad que – ¡supuestamente! – caracterizaban al espíritu humano, dónde encontrar el mínimo indicio de un esfuerzo por alcanzar la precisión?!” (Krasznahorkai: 281). Cabe señalar que el juego estético del caos en el lenguaje es resultado minucioso de una construcción pensada, ya que, en la versión al inglés de la novela en un fragmento del apartado anterior, sobresale de la siguiente manera;

“[...] she just sat and had no idea what was happening [...]” (Krasznahorkai: 401)

si prestamos atención y separamos las palabras, nos daremos cuenta que se puede leer lo siguiente: *she just sat and had no idea what was happening* (ella simplemente se sentó y no tenía idea de lo que estaba pasando), lo destacable es

el encuentro con la palabra satan, pareciera que ese encuentro se haya planeado para otorgarle a aquella confusión del personaje el efecto de una acción provocada por Satán;

*she just sat and had...*

Este juego de palabras me lleva a sospechar que puede existir la posibilidad de que, bajo el título de la obra, también se esconda un efecto discursivo interesante:

Sátántangó = Satán – vamos

### **Esfera azarosa**



### *El tahúr y el juego*

Cuando inicias la partida de un juego azaroso sólo hay dos posibilidades últimas; vencer o perder. Si decidieras abandonar la contienda antes de su conclusión por el temor a perder, seguirías perdiendo, es por eso que los movimientos deben ser de enorme atención, ya que cualquier falla remitiría a una insalvable partida. Pero el juego también es disfrutable, se apuesta con base en la confianza depositada a la diosa fortuna, pero cuando eso sucede, el juego se embarca en un viaje del

pensamiento donde existen dos opciones: reconocer el azar para poder darle su lugar y disfrutar de sus placeres o ignorarlo para dejarse perder en sus garras bestiales; “el juego reservado al pensamiento y el arte, donde ya no hay sino victorias para los que han sabido jugar, es decir, afirmar y ramificar el azar, en lugar de dividirlo para dominarlo, para apostar, para ganar. Es el juego que sólo está en el pensamiento sino la obra de arte...” (Deleuze, 1971)

El clatro es un ejemplo de cómo opera la fortuna y cómo podría interpretarse a partir del movimiento giratorio de sus círculos. Con respecto a esta esfera azarosa, en *Sátántangó*, el encuentro con el oponente del juego se hace visible en los siguientes apartados, mostrando la inestabilidad de la probabilidad: “¡Qué error habían cometido! Acumularon fallo tras fallo como si esos tres días tampoco hubieran bastado para librarlos de su mala suerte.” (Krasznahorkai: 33) y “[...] nuestro encuentro inesperado y sorprendente se debe en realidad al mero azar.” (Krasznahorkai: 183)

La figura del tahúr no aparece en la obra, sin embargo, se siente su presencia, porque en la repartición de cartas ha guardado todos los ases y los jugadores [aunque no lo deseen] deberán participar del juego para poder librarse de las consecuencias. No es una partida de ajedrez contra la muerte como en *El séptimo sello*, donde la capacidad intelectual de los contrincantes es fundamental para resultar ganador. Sí se juega contra la muerte, pero es una apuesta a los dados cargados por la fuerza diabólica de Satanás; “Es como si lo cubriera una coraza metálica, opaca y gris, una coraza que absorbe la luz, y un poder misterioso inunda su piel: la decadencia resucitada se escapa de los huecos de la osamenta

y enseguida llena todos los rincones del cuerpo como hasta entonces había hecho la sangre para llegar hasta las últimas capas de la piel y terminar proclamando su fuerza invencible” (Krasznahorkai: 46), cuyo resultado es fijado por el crupier cómplice; “[...] la necesidad de coexistir con esa fuerza enorme en aquel momento le hacía sentir, tras haberse distanciado ya de aquella pregunta al azar, una turbia complicidad [...]” (Krasznahorkai: 92). La fortuna les sonrío y coquetea con el enigmático engendro de la fatalidad, pues, para ellos, ganar lo es todo; “«Hay que vencer, ¿comprendes, boba? ¡Vencer!», porque a ella también le rozó la esperanza del triunfo, y si bien intuía que al final nadie podía vencer a nadie, porque nada acababa nunca, las palabras de Sanyi – su hermano- dejaban en ridículo cualquier oposición y presentaban como heroico todo fracaso.” (Krasznahorkai: 131), aunque el azar apunta y golpea de manera precisa; “«el disparo soltado a ciegas había dado en el blanco».” (Krasznahorkai: 92)

Pero, ¿qué es el azar sino una partida de fortuna que destella frente a nuestra mirada para dejarnos quietos un instante mediante sus caprichosos designios? Una falta de planeación de lo *in-planeable*, de lo que importa, pero no se sabe para qué importa ni cómo ni cuándo. El recorrido puntual de lo que no tiene camino por recorrer, pues, el camino aparece en medida de que el recorrido sucede, pero no antes. Es el deterioro del caos, pero jamás podría ser el orden, porque el caos no deja de existir, no deja de servir para la naturaleza de la obra, simple y llanamente se combina y se deteriora de la mano de figura pueril y caprichosa del azar, porque quiere que juegan con ella, de otra manera, ella jugara con todos.

El azar hace aparecer el milagro del caos y le otorgará la claridad necesaria para que el acto creativo de Tarr pueda ser plasmado con total representación cosmogónica, porque el tahúr no sólo es el espectador del filme o el lector de la novela al querer rebasar a los personajes, no, el tahúr también es el creador de la obra, porque es “consciente de <<apostar mucho para ganar mucho>> en esta diabólica ruleta” (Zigaina, 2013) y así poder “vivir su riesgo mortal alternando momentos de felicidad y de terror” (Zigaina, 2013)

### **Esfera Estética**



#### *Lo desconocido y la muerte. La trama de araña.*

En el plano estético de la dimensión creativa de Sátántangó comienzan a funcionar y a maquinar varias figuras representativas de la trama de la obra. Se trata de una aparición del espectro natural de la muerte, un evento desconocido que todos reconocemos. La muerte desconocida se balancea en un columpio formado por diferentes elementos de la narración, citados con anterioridad. Es aquí donde las arañas ponen en evidencia todo el trabajo realizado desde el inicio de la obra, pues, el resultado de su tejido no sólo funciona como envoltura de los personajes ni del espectador, además, convierte el aspecto narrativo de la trama en una *trama de araña* que va a funcionar a través del recorrido circular de una

línea infinita y de un nudo de 8, en pocas palabras, todo se vuelve maquínico, es decir, la obra se convierte en una experiencia con puntos de fuga que rebotan en la pantalla y que son producto de la máquina cinematográfica, pero también de la experimentación formulada por el lenguaje cinematográfico y su narrativa, generando una alternancia de la clásica idea de la imagen-cine; “la imagen-cine como piensa Godard, posibilita compartir con otros la experiencia de estar en dos lugares a la vez, en el asiento de la sala y en el espacio-tiempo de la imagen-cine, que tiene la doble cualidad de, por un lado, expresar y, por el otro, impresionar, generar afectos y efectos en el espectador. La imagen-cine es heterotópica y heterocrónica: es interzona” (Rangel, 2015)

En esa interzona se posiciona Sátántangó, pues, se evidencian señales literarias y filmicas que no necesariamente son re-tomadas por el espectador ni por los personajes, sin embargo, existen en su universo. Me refiero a las constantes señales de muerte que aparecen frágiles, pero desastrosas: “*De repente percibió un regusto amargo en la lengua y lo interpretó como una señal de la muerte [...], examinaba todos los días el sabor de las comidas, pues consideraba que lo primero que hacía la muerte era instalarse en las sopas, en las carnes, en las paredes; muchas vueltas les daba a los bocados entre la lengua y el paladar antes de tragarlos [...] para reconocer, por ciertas irregularidades en el orden de los aromas y los sabores, la Señal, confiado en que la muerte fuera algo así como una advertencia [...]*” (Krasznahorkai: 17)

Entendiendo la muerte como una advertencia significa que existe una *retórica del mal* que intenta comunicar, por medio de elementos y figuras específicas, sus

desastres y que da pauta a formular el razonamiento de que la esfera estética del clatro puede ser considerada como esa parte que hace presente los experimentos creativos del artista que se encuentra en el universo cósmico de lo sagrado, pero también aquellos experimentos creativos que surgen cuando el artista utiliza el lenguaje cósmico del mal.

En este caso, podemos observar que la *trama de araña* de Sátántangó se divide en los tres actos clásicos de la narración, pero en el primer y tercer acto se comparten, dos veces, el inicio y el final de la obra. Es decir, existe una retórica cíclica y otra de la repetición, esto es originado porque la forma del nudo por desenmarañar es el, también ya mencionado, nudo de 8, que se dibuja en medida de que el recorrido de los personajes se hace plausible.

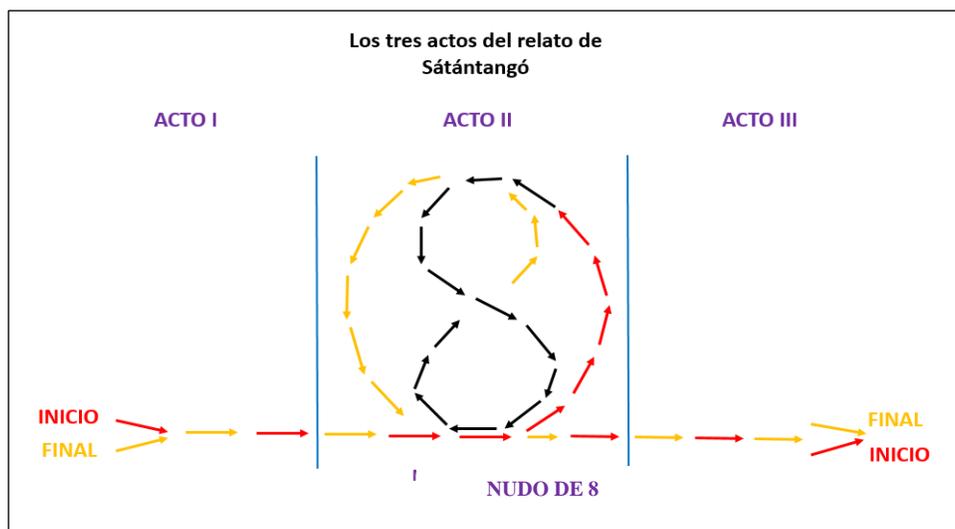


Fig. 49. La trama de araña de Sátántangó

El nudo de 8 se hace presente en el segundo acto de la obra, justo en los capítulos IV las dos partes de la novela y del filme. Dichos capítulos reciben los nombres de *La labor de las arañas I. El ocho acostado, signo del infinito y ¿Ascensión? ¿Alucinación?*

### Análisis hermenéutico

El análisis hermenéutico se realizará de la mano de la metodología propuesta en el estudio de Paul Ricoeur y el esquema de la comprensión práctica y narrativa del texto. Recordemos que dichos esquemas son compuestos en sincronía de sus elementos semánticos y rasgos discursivos sobre las formas de acción de los personajes de la obra. Como eje de mediación para un resultado efectivo se utilizará la propuesta de las etapas analíticas de la Dra. Angélica Tornero, ya que dicha propuesta está sustentada en los estudios hermenéuticos y fenomenológicos de Ricoeur, con respecto de la función del interpretante con lo interpretado.

Se considerará al *lector- espectador* como agente relacional entre los elementos comprensivos de la totalidad del relato, por ello, se tendrá en cuenta al momento de ejecutar dicho análisis, pues, las acciones de los personajes irán formando parte de la trama cultural de quien *lee-observa*, hasta generar una interpretación profunda donde se interpole la función narrativa del texto con el anclaje dictaminador del interpretante.

Recordemos que el esquema de acciones en un texto narrativo se configura de la siguiente manera, obligando a los personajes a tomar partida de su situación para modificarla, pero en el proceso deberán responder a circunstancias específicas:

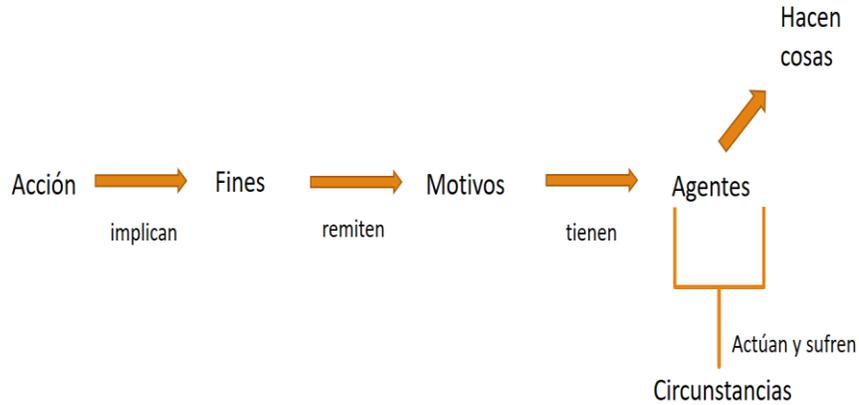


Fig. 50. Esquema de acciones de un texto

También, es importante anticipar que no sólo se tomarán en cuenta los detalles discursivos de los personajes, ya que el análisis exige de una extensa comprensión en los resultados vinculados al *lector-espectador*, es por eso que se suma al esquema de la teoría propuesta por Ricoeur, una tercera operación que involucra la acción de mirar del interpretante, para llegar al conocimiento de sus acciones mutuas:

**Forma para analizar la estructura narrativa de las acciones y discursos en un texto (considerando al espectador)**

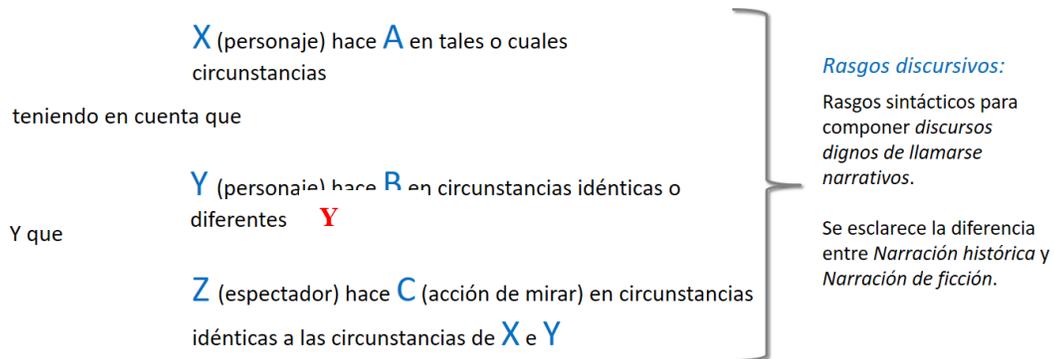
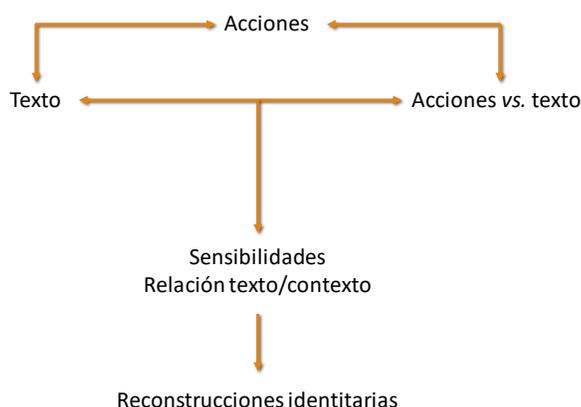


Fig. 51. Esquema de acciones mutuas (considerando al espectador)

## Etapas del proceso interpretativo<sup>29</sup>

### Diagrama de las etapas



Se analizarán ambos productos de la misma obra; novela y filme. Para este ejercicio usaré mi propia interpretación de las obras, de modo tal que tomaré el papel de *lector – espectador* y el análisis estará enfocado en mi relación con el texto.

#### Primera etapa: análisis de las acciones (espacio y tiempo)

“**Objetivo:** analizar las acciones cotidianas de la vida de los participantes (lector - espectador), en términos espaciales y temporales. Evidentemente, para realizar este análisis se recurrirá al lenguaje verbal. El ejercicio, no obstante, consiste en intentar capturar el esquema elemental (*yo hago cosas con los otros, con ciertos fines y con resultados*) con estructuras lingüísticas muy sencillas. Desde luego,

---

<sup>29</sup> Metodología para interpretar literatura y cine propuesta por Angélica Tornero en *Las mediaciones en la construcción del mundo: Aproximación teórico-metodológica*, 2015

los enunciados se modificarán si se trata de acciones simples, complicadas o complejas...” (Tornero, 2015)

**“Preguntas a resolver:** ¿con quién realizo las acciones de la vida cotidiana? ¿Para qué realizo dichas acciones? ¿Qué acciones que realizo con quién transforma mi vida, es decir, provocan que pase de un estado A a un estado B? ¿Con qué resultados (satisfactorio/insatisfactorio)?” (Tornero, 2008)

**Resultados:** Para realizar el análisis, se eligió una situación donde adquiero el papel de *lector – espectador*, me refiero a la cotidiana acción de mirar (una novela y un filme), y en concreto, el momento de mirar *Sátántangó*.

- ¿Con quién realizo las acciones de la vida cotidiana? Con todas ellas que estén ligadas en el tiempo a esa situación específica, participando de la actividad o no. La actividad de lectura de una novela, por lo general, es realizada de manera personal, la revisión cinematográfica tiende a ser una actividad acompañada, sin embargo, para este ejercicio particular, las revisiones de ambas narrativas se hicieron individualmente. Por otro lado, eso no genera una desvinculación con el mundo dispuesto en las narraciones ni con sus personajes, porque el encuentro con aquellos personajes no es otra cosa que una cita que estaba previamente fijada; personajes, narrador, creadores y lector-espectador, conectándose en un mismo espacio y mismo tiempo. Cada que se lee una nueva narración se conoce gente nueva. Es el eterno diálogo con los muertos y con los ausentes.

- ¿Para qué realizo dichas acciones? El primer motivo de acudir a la cita con los otros, es el conocimiento; conocimiento de nuevas formas narrativas, conocimiento de nuevos lugares, nuevas personas, nuevos pensamientos, modos de vida y nuevas situaciones. El segundo motivo aparece porque, después de toda presentación, se inicia un diálogo con aquellos que acabas de conocer y esas conversaciones impulsan al interés, a la curiosidad. Y eso, en medida que el tiempo va avanzando, trastoca la vida de los nuevos conocidos, en ambas direcciones.
- ¿Qué acciones que realizo con quién transforma mi vida, es decir, provocan que pase de un estado A a un estado B? La acción principal recae en la mirada, el acto de mirar es, en sí, una acción que desemboca en bifurcaciones de posibilidades, aunque esas posibilidades no puedan ser atendidas por quienes son mirados. La segunda acción surge de una decisión que fue evaluada momentos antes de realizarla. La segunda acción es una reafirmación de la mirada, la seguridad de querer continuar mirando lo que se observa. Un anclaje visual que se amarra a la vivencia del relato. Porque la acción de mirar el relato y, por lo tanto, los diálogos con el mismo, no es una acción que termine en poco tiempo. Se necesita de paciencia y un interés genuino para poder reafirmar querer seguir mirando.
- ¿Con qué resultados (satisfactorio/insatisfactorio)? Los resultados pueden observarse en dos direcciones. La primera depende del *lector – espectador*, por lo general, los resultados son satisfactorios, pues, el cometido de obtener nuevos conocimientos ha sido cubierto. La segunda dirección, trastoca a los nuevos

individuos conocidos, pero curiosamente, también depende del *lector – espectador*. En *Sátántangó*, los personajes corren una suerte devastadora y repetitiva (insatisfactoria), se encuentran encerrados en un bucle temporal infinito que los fuerza a realizar las mismas acciones una y otra vez, claro, siempre y cuando exista un agente que los obligue a repetirse y de eso se encarga el *lector –espectador*.

**Segunda etapa: lectura y análisis del texto literario y cinematográfico**

**“Objetivo:** analizar las acciones a partir de las cuales se configuran las producciones semiotizadas.

**Preguntas a resolver:** ¿qué acciones realizan los personajes conjuntamente? Es decir, diferenciar personajes haciendo cosas con otros, como estructura fundamental de las acciones narradas. ¿Con qué fin? Es decir, para qué realizan dichas acciones. ¿Qué motiva dichas acciones? Los resultados, ¿son satisfactorios o insatisfactorios?

Para realizar este análisis tomamos oraciones o párrafo que contengan *verbos de acción, que modifiquen la situación del personaje*. Es decir, el personaje hace cosas con otros con ciertos fines y con resultados, lo que constituye un *mundo posible*” (Tornero, 2015)

**Resultados (novela):** En la novela Sátántangó «Tango Satánico», hay tres acciones que se destacan del resto y que son realizadas en conjunto. El hecho de que todos los involucrados de la novela participen de la misma acción es un hecho de suma relevancia para que el entramado se deslice hacia la idealización y realización de los cambios anhelados por los personajes, respecto de su precaria situación. Dichas acciones son; caminar, bailar y vigilar. Las tres formas verbales son presentadas por el autor de manera sistemática, para que el *lector – espectador* comience a “mirar” con detenimiento aquellos rasgos comunitarios que definen las circunstancias narrativas. La acción más evidente es la de “caminar”, sin embargo, el autor utiliza la retórica para referirse a ella con el verbo transitivo “ponerse en marcha”, se trata de un evento que será constante y repetitivo en diferentes espacios y realizado por diferentes personajes a lo largo de la novela. Llegando al punto en que varios de ellos comiencen a hacerlo de manera conjunta. Los siguientes dos, son indispensables para la definición del relato. A diferencia del primero, no aparecen a lo largo de toda la novela, aunque sí son fundamentales para dos capítulos en particular. Los tres verbos de acción conjunta se encuentran en los siguientes apartados:

- *Ponerse en marcha [caminar];* “Irimiás asiente de mala gana, se aclara la garganta y dice: «Nos vamos a la explotación [...] ¡He dicho!». [...] Y se *pone en marcha.*” (Krasznahorkai: 51-52)

“«Un minuto más y me voy», se dio él mismo una prórroga, y buscó a tientas el paquete de cigarrillos en la cama. Recordó con amargura las palabras pronunciadas por Irimiás ante la puerta de la fonda [«¡Ustedes, amigos míos, son

libres a partir de esta hora!», porque en esos instantes sentía cualquier cosa menos libertad: no había manera de decidirse a *ponerse en marcha*, aunque el tiempo apremiaba.” (Krasznahorkai: 205)

“Estaban preparados, podrían haberse *puesto en marcha* en el acto, pero nadie se atrevía a pronunciar la palabra decisiva.” (Krasznahorkai: 205)

“«Vamos allá». Kráner agarró la lanza de su carreta y se puso a la cabeza del cortejo con las señoras Kráner y Halics sujetando los fardos a un lado y al otro para evitar que cayeran debido a las sacudidas del traqueteo; detrás de ellos iba Halics empujando la carretilla, seguido por los Schmid. Salieron por la antigua puerta principal de la explotación y durante un buen rato sólo se oyó el chirrido de ruedas de carreta [...], Kráner estuvo a punto de lanzar gritos de júbilo cuando llegaron a la carretera y empezaron a *caminar* rumbo a la quinta Almássy, en dirección contraria a la ciudad, ya que en el instante mismo en que el cortejo se *puso en marcha* concluyeron para él de golpe esos diez años de tormento de los que media hora antes incluso había conseguido vengarse.” (Krasznahorkai: 210)

- *Bailar*, “[...] todo el mundo estaba de pie, y quien no había podido disfrutar *bailando* con la señora Kráner o con la señora Schmid tampoco se sentaba, sino que se quedaba cerca, aguardando a que acabara el baile y comenzara el siguiente. [...] Y mientras Halics regresaba con la bandeja, se quedó mirando pensativa a la infatigable señora Schmid, quien con expresión soñadora *bailaba* tango pasando de un hombre a otro. [...]” (Krasznahorkai: 172-173)

- *Vigilar*, “Escucharon con fugaz perplejidad que su misión consistiría en *vigilar* de manera constante y atenta su entorno, en registrar con rigor las

opiniones, los rumores y los sucesos «significativos desde el punto de vista de la causa». Todo ellos habrían de adquirir ciertas habilidades para «separar las señales favorables de las desfavorables o, dicho de otro modo, el bien del mal» (Krasznahorkai: 262)

**Resultados (película):** El análisis se realizará a partir de la unidad de la secuencia cinematográfica, que en todo caso es la unidad del capítulo, pues, cada secuencia fílmica representa un capítulo de la novela. Dentro del filme, las acciones realizadas por los personajes en la novela son respetadas. Es importante destacarlo, ya que, al tratarse de una adaptación, podría suceder que esas acciones se modificaran, hecho que no ocurre en este ejercicio, por esa razón utilizaremos las mismas acciones presentadas anteriormente:

*Ponerse en marcha [caminar];* el cine de Béla Tarr, se ha caracterizado por utilizar un lenguaje visual identificable, teniendo como uno de los recursos recurrentes el acto de caminar de sus personajes. Sátántangó no es la excepción. En el capítulo llamado *La perspectiva, vista de frente*, Irimiás le habla al resto de personajes dispuestos a abandonar la explotación en búsqueda de una nueva vida. Una vida con mejoras en su calidad y sin precariedad de ningún tipo. Antes de que emprendan el camino, Irimiás dice: “«Vayan adelante y piensen en el futuro»” [Fig. 52 y 53].



Fig. 51 y 52. La cámara ofrece al espectador dos perspectivas del camino de los personajes.

La analogía de *ir hacia adelante* es remarcada con la posibilidad de *avanzar* para que ese futuro deseado sea alcanzado. Y entonces, se *ponen en marcha* rumbo al horizonte [Fig. 53 y 54], ese horizonte de expectativas que aguarda silente y misterioso.



Fig. 53 y 54. El emplazamiento de la cámara permite observar el horizonte del cuadro, pero también el de los personajes.

- *Bailar*, sobre el baile, se destaca su presencia como pieza que encaja y acondiciona los escenarios conjuntos, es decir, los encierra en un mismo contexto y el resultado es fatal. Mientras todos están bailando entre ellos [Fig. 55 y 56]; la desgracia se posa sobre cada uno sin que se enteren.



Fig. 55 y 56. En una toma fija, se observa bailar a los personajes durante más de 13 minutos.

La muerte [suicidio] de una niña [Estike], perteneciente a su comunidad, ocurre después de que ella los observa cuando el jolgorio se está llevando a cabo [Fig.

57 y 58]. Curiosamente, aquella niña es el único símbolo de inocencia entre ellos, pero de igual forma, es la única que realiza un episodio violento físico en contra de otro ser vivo; su mascota. Probablemente, mientras ese acto violento ocurre queda manifestada su inocencia, pues, se observa de manera clara, la falta de experiencia para hacer el mal [aunque ella lo quiera hacer y lo haga]. Con los pasos de baile, desplazamientos hacia adelante y hacia atrás, se muestra que sus pasos [el acto de caminar] siempre regresan a su lugar inicial. El círculo es permanente y ellos disfrutan, sin darse cuenta, de sus balanceos repetitivos.



Fig. 57 y 58. Estike, vigilando (observando y escuchando) a los demás personajes antes de suicidarse.

- *Vigilar*, el acto de vigilar es otro factor de suma importancia, en él recae el peso más grande de toda la narración, pues, es la parte fundamental para que los planes de los personajes sobre su futuro puedan realizarse, de esa acción depende que todo salga satisfactoriamente, o eso es lo que creen. En la cinta, cuando Irimiás les explica [Fig. 59 y 60] que deberán postergar el primer plan (invertir el dinero de todos en su proyecto –crear una granja – para sacarlos de las condiciones precarias de su vida), no menciona, como en la novela, la palabra *vigilar*, sin embargo, la analogía de sus palabras indica el mismo

cometido; “«De ahora en adelante, ustedes son personas especiales. Lo que deberán hacer es *escuchar* a la gente alrededor de ustedes, *observar* las noticias, los acontecimientos que tengan relación con nuestro asunto. Cada uno de ustedes necesitará adquirir la habilidad para distinguir entre las buenas y malas señales. En otras palabras, entre el bien y el mal.»”.



Fig. 59 y 60. Irimiás dando las indicaciones de comenzar a vigilar.

No obstante, ninguno de los involucrados tiene la remota idea de que desde otro espacio [dentro y fuera del filme], alguien más siempre los ha estado vigilando [Fig. 61 y 62], podríamos decir que el acto de *vigilar* se resume a *escuchar* y *observar*, algo semejante a lo que se conoce como *experiencia cinematográfica...*



Fig. 61 y 62. El doctor es el personaje que siempre los tiene vigilados y durante el mismo tiempo el espectador igual.

### **Tercera etapa: análisis del texto en relación con el análisis de las acciones y los actos del habla**

“**Objetivo:** reflexionar sobre el proceso de interpretación de los participantes (sí mismo), a partir del texto y de las acciones que realizan en sus vidas cotidianas.

**Preguntas a resolver: Primera parte, acciones y prácticas.** ¿Qué diferencia hay entre las acciones configuradas con lenguaje verbal o audiovisual y las que yo realizo con otros en mi mundo? ¿Qué relación espaciotemporal existe entre las acciones que analizamos en el texto y las que yo realizo con otros en mi mundo? Es decir, ¿realizo actividades secuencialmente, con fines, o realizo acciones de manera azarosa? ¿Qué tipo de acciones prevalecen en mi vida? ¿Cómo puedo distinguirlas? ¿Qué puedo comprender de las acciones que yo realizo en mi mundo a partir de las acciones que realizaron los personajes? **Segunda parte, actos del habla.** ¿Qué tipo de actos de habla prevalecen en el cuento? ¿Qué consecuencias tienen esos actos? ¿Qué actos del habla prevalecen en mis relaciones dialógicas con los otros en mi vida cotidiana? ¿Qué consecuencias tienen estos actos?” (Torneró, 2015)

#### **Resultados (novela):**

##### *Primera parte: acciones prácticas*

En la novela, las acciones descritas anteriormente, vierten en las posibilidades de reacción que los personajes identifican como soluciones. Esas soluciones, sin embargo, no podrían ser comprendidas sin la intromisión de Irimiás, aquel

personaje que se presenta ante ellos como el símbolo de la justicia, como el salvador que va a encargarse de purificar sus acciones, aunque esas acciones hayan originado una falta de atención dentro de su entorno. El descuido es el efecto principal de sus primeras acciones, pero la muerte es la parte definitoria de sus nuevas intenciones;

“«¡La situación no es tan sencilla! Sin embargo, antes de absolverlos a ustedes de estas acusaciones aludiendo a la presión incontenible de las circunstancias, al toro opresor de la impotencia ante los hechos, piensen unos minutos en Estike, cuya inesperada muerte ha provocado tal conmoción entre nosotros...Pero ¿qué dirían si les formulara ahora esta pregunta?; de ser verdad, ¿cómo denominaríamos a esa desdichada niña? ¿Víctima de unos inocentes? ¿Mártir de unos hombres libres de toda culpa? ¿Desangrada por unos seres exentos de cualquier pecado? [...] Entonces, si ella era la encarnación de la inocencia, ¡todos ustedes son culpables! Contradíganme, amigos míos, si consideran injustificadas mis palabras... ¡Pero veo que callan! Así que están de acuerdo conmigo.» (Krasznahorkai: 192)

Aquí destaca la aparición de la esfera simbólica del Clatro en su forma de pecado. Esa falta debe ser condenada, pues no es más que el reflejo conjuntivo de todo un sistema que había comenzado a operar en miras del tiempo venidero;

“«[...] la muerte de Estike ha sido un castigo, una llamada de atención, un sacrificio por nosotros, un sacrificio por un futuro más justo para ustedes, damas y caballeros...»” (Krasznahorkai: 193)

Incluso, se expone la posibilidad de que la muerte de la niña haya sido el gesto necesario para que sus vidas comiencen a funcionar de mejor manera;

“«Porque al fin y al cabo... no podemos decidir si ha sido por nosotros o por nuestra culpa... No podemos responder a esto ni con un sí ni con un no... No obstante, la pregunta quedará eternamente en nuestro fuero interno, así como seguirá vivo en nosotros el recuerdo de la niña que quizá por eso mismo tuvo que sucumbir... Quién sabe, amigos míos... De ser así, la vida se muestra implacable con nosotros».” (Krasznahorkai: 199)

Cuando la muerte los orilla a decidir que todos dejarán la explotación para comenzar esa nueva vida, empieza a disponerse la nueva acción que terminará por construir diferentes circunstancias y resultados. En el momento en el que llegan al lugar acordado para *comenzar de nuevo*, en uno de ellos inicia la duda, pero con la duda aparecen los verdaderos pensamientos, aquellos establecidos por el miedo;

“«La verdad sea dicha, no entiendo del todo a Irimiás – dijo Kráner en la oscuridad – Si hubiera sabido de entrada que quería justamente lo mismo que nosotros, le habría dicho que no se esforzara tanto... Porque, a ver, resulta un poco exagerado andar diciendo que los culpables esto y los culpables aquello, que Estike por aquí y Estike por allá. ¡Como si yo hubiera tenido algo que ver con esa degenerada! En cuanto oía su nombre me ponía hecho una furia. Porque, ¿qué es eso de Estike? ¿Acaso es eso un nombre? ¿Puede uno dirigirse a una niña diciendo “Oye Estike”? Es de locos, por favor, En su día, la muchacha tenía un nombre hecho y derecho; se llamaba Erzsi [...]” (Krasznahorkai: 224)

El miedo se convierte en el motivador de sus presurosas conclusiones, atrapando los pensamientos de los personajes, pues, llega el momento en el que los nuevos resultados aparecen, y esos resultados ya no son favorables, porque un engaño ha sido descubierto;

“[...] había terminado el sueño que ayer con tanto entusiasmo los impulsó adelante y había llegado el amargo despertar... La confusión inicial fue pronto sustituida por el reconocimiento: comprendieron que se habían «precipitado», que su marcha no había obedecido a una reflexión sobria, sino a un impulso maligno [...]” (Krasznahorkai: 252)

Hasta este momento, el *lector – espectador* se ha involucrado con sus acciones conjuntas [caminar y vigilar], en la narración. El caminar sucede a partir de la realización de un recorrido en el que se anda por todos los sitios que la novela ofrece. El acto de vigilar aparece mediado de los efectos de escuchar y observar «mirar», internamente, los diálogos y sucesos que se van uniendo en el camino del relato. Entonces, de la misma manera, el *lector – espectador* forma parte en los espacios y en los tiempos de la novela.

### *Segunda parte: actos del habla*

En los párrafos de la novela elegidos anteriormente se acentúa la aparición de los tres actos del habla [locutivo, ilocutivo y perlocutivo]. Cuando Irimiás hace uso de la palabra, utiliza un acto locutivo del tipo asertivo, pues, hace descripciones de la realidad ficcional que no pueden considerarse como falsas; “*¡La situación no es tan sencilla! / ¡todos ustedes son culpables! / la muerte de Estike ha sido un*

*castigo / la vida se muestra implacable con nosotros*”, ese acto comunicante es contradicho con la aparición de la respuesta indirecta de uno de sus interlocutores; “*resulta un poco exagerado andar diciendo que los culpables esto y los culpables aquello, que Estike por aquí y Estike por allá. ¡Como si yo hubiera tenido algo que ver con esa degenerada!*”, esa declaración corresponde a un acto ilocutivo del tipo expresivo, ya que quien habla, está otorgando una réplica, pero sin que sea escuchada por quien tendría que escucharla. Por último, el encargado de efectuar el tercer acto del habla es quien cuenta el relato, es decir, el narrador; “*comprendieron que se habían «precipitado»*”, se realiza un acto perlocutivo de tipo asertivo, pero el hecho de usar comillas bajas para resaltar el participio del verbo *precipitar*, también lo convierte en un acto de tipo declarativo, pues, está dejando en evidencia que esa no es una palabra pronunciada por él, sino por alguno de los personajes.

### **Resultados (película):**

#### *Primera parte: acciones prácticas*

Por su parte, la película avanza de la misma manera en la que la novela lo hace. En estricto sentido secuencial, los personajes obran y sufren las mismas acciones y consecuencias a partir del emprendimiento de sus pasos. Otra vez, la muerte es el punto de inflexión necesario que justifica el avance de los actantes. En la secuencia titulada *Esto se descose*, observamos a Estike que es engañada por su hermano mayor al hacerla creer que sembrar monedas producirá un árbol de dinero, sobre esta escena, la cámara realiza un movimiento de corte subjetivo que posiciona al espectador como uno más dentro de la acción, la cámara se acerca

lentamente y asemejando a quien mira y avanza en el espacio y tiempo [Fig.63-66], eso hace que nos cuestionemos, dado que llegó *caminando* hasta la escena; ¿el espectador es un cómplice de aquel engaño?



Fig. 63-66. A través de una cámara subjetiva el espectador llega a la escena para convertirse en cómplice del engaño a Estike.

El resultado final de esa secuencia golpea a todos los personajes gracias a su falta de atención en los problemas de aquella niña. La secuencia concluye con su muerte [Fig. 67] y el narrador se encarga de envolver con su *voz en off*, aquel episodio dramático. De tal modo que nos enteramos de las últimas sensaciones y últimos pensamientos de Estike, a través de las palabras de narrador.



Fig. 67. Estike se suicida en el bosque y carga el cadáver de su gato.

En el capítulo siguiente, realizado bajo el título; *Irimiás pronuncia un discurso*, las consecuencias son puestas en la mesa para tratar de aclarar lo sucedido y dar con los responsables, de igual manera, se expone la esperanzadora solución de todo el embrollo y se determina el nuevo plan de acción en conjunto a realizarse en los apartados siguientes.

### *Segunda parte: actos de habla*

Aquí hay dos actantes especiales para analizar. El primero se trata del narrador del filme y el segundo Irimiás. Ambos, utilizando un lenguaje directo y pronunciando de manera asertiva sus palabras, demuestran el acto locutivo de sus discursos. Cuando el narrador habla sobre los momentos finales de Estike en el mundo; *“–Sí – ella se dijo suavemente – al ver todo esto, los ángeles entenderán –. Ella recordó el día anterior y sonriendo, comprendió cómo las cosas están relacionadas. [...] Ella supo bien que partiría con sus ángeles.”*, la parte cinematográfica de la narración realiza un encuadre que focaliza una niebla espesa y ambulante que rodea el bosque [Fig. 68].



Fig. 68. La niebla cubre la secuencia mientras escuchamos la voz del narrador.

Esa imagen acompaña las palabras pronunciadas y se produce un diálogo visual y auditivo en relación con el evento. Sobre el segundo caso, en todo el tiempo que Irimiás ocupa para pronunciar su discurso, solo vemos a los interlocutores al principio y al final, dándole especial atención al momento donde se dicen aquellas palabras. La cámara se posiciona frente a Irimiás y lo sigue durante los trece minutos que tarda en concluir la secuencia [Fig.69]. Sólo se aleja momentáneamente, pero vuelve a acercarse, y así, en repetidas veces.



Fig. 69. Diálogo visual (seguimiento de la cámara) del discurso pronunciado por Irimiás.

**Cuarta etapa: análisis de las sensibilidades a partir de la relación entre texto y contexto**

**“Objetivo:** analizar el contexto para diferenciar las políticas de la producción del texto literario y cinematográfico en relación con la lectura.

**Preguntas a resolver:** ¿en qué contexto histórico se configuró esta producción? ¿Qué valores prevalecían en la época? ¿Con qué figuras se escribió/produjo el texto? ¿Modifican estas figuras mi comprensión del texto? ¿Cómo? ¿Es la

estructura del tiempo del texto parecida a la de las acciones que realizo en mi vida?” (Torneró, 2015)

## **Resultados (novela y película):**

### *Contexto histórico*

La novela *Sátántangó* fue escrita en 1985 por el escritor húngaro László Krasznahorkai. La novela fue traducida al idioma español por Adan Kovacsics en 2017 y fue realizada por la editorial Acanalado. Fue la primera novela del autor, pero le seguirían otras como *Melancolía de la resistencia* (2001), *Al Norte la montaña, al Sur el lago, al Oeste el camino, al Este el río* (2005), *Guerra y guerra* (2009), *Ha llegado Isaías* (2009) e *Y Seibodo descendió a la Tierra* (2015). Cabe destacar que varias de sus novelas han sido adaptadas al cine. En 2012, Jacob Silverman publicó en *The New York Times*, sobre *Sátántangó*: “comparte muchas de las preocupaciones temáticas de las novelas posteriores: la suspensión del tiempo, una sensación apocalíptica de crisis y decadencia, pero es un trabajo digerible. Su historia salta en perspectiva y temporalidad, pero la narrativa rara vez es confusa. Para un escritor cuyos personajes a menudo exhiben una interioridad claustrofóbica, Krasznahorkai también se muestra inesperadamente expansivo y divertido aquí.”

Sobre la película, como ya hemos revisado, se trata de una adaptación realizada por el cineasta húngaro Béla Tarr en 1994. Una de las críticas más famosas del filme es la que realizó Daniel Andreas para *FilmAffinity*, la cual dice: “Convertida por diversas razones, entre ellas su extensión, en una película de culto, *Sátántangó* es ciertamente una experiencia cinematográfica radical,

esencialmente distinta a cualquier otra. Las similitudes que algunos críticos han trazado con el cine de Dreyer, Tarkovski o Antonioni pueden ser pertinentes en aspectos parciales, pero no acaban de explicar el extraño y malsano magnetismo de una obra que explora, durante siete largas horas, la idea misma de la decadencia y la entropía. Buena parte de la fascinación proviene precisamente del contraste entre el rigor de su puesta en escena –encuadres simétricos, planos de diez minutos, fotografía en un B/N dominado por los grises, relato fragmentado en el tiempo y el espacio, hipnótica ¿música? de acordeón y ruidos– y el carácter sórdido y feísta de su contenido, tanto del ¿tema? principal como del ¿argumento? Dicho esto, 420 minutos son muchos minutos, y en ocasiones (la famosa secuencia del baile es el ejemplo más claro, pero no el único) se hace difícil no pensar que el alargamiento infinito de los planos no obedece a otro criterio que el viejo “*épater le bourgeois*”. Y Tarr no necesita recurrir a ese truco fácil para impactar al espectador: su fuerza visual y el suspense implícito en su errático y sin embargo férreo guion lo logran sobradamente. Deslumbrante en ocasiones, molesta en otras, desmesurada siempre, no es una película perfecta – si es que algo así existe–, pero sí mucho más sólida, intensa y sugerente de lo que uno podría esperar conociendo únicamente su temática y duración. Porque pese a ellas –o quizás precisamente gracias a ellas, en cuyo caso esta crítica carecería de sentido y nos encontraríamos ante una obra maestra absoluta que explora nuevas vías de concebir el cine, para las que quizá aún nos estemos preparando– la película, una vez vista, se queda dentro de uno. Juzguen ustedes mismos. Pero recuerden: 420 minutos.”

### *Tiempo del relato y tiempo de la vida*

Ambas obras [novela y filme], comparten un sentido narratológico, aunque no significa que compartan todos los elementos de una o de otra, para este apartado me centraré en aquellos que sí son compactibles y que amalgaman la estructura general de la historia. Comenzaré con el primer plano del proceso de la comunicación narrativa que propone Genette. Para ello debemos ceñirnos al desciframiento de los siguientes apartados principales: Tiempo, Modo y Aspecto [Voz] de la narración.

Cuando hablamos del tiempo de la narración existe un sentido relacional entre el relato [lo que se cuenta] y la historia [lo que sucede], es por eso que se manifiestan o se desprenden tres apartados temporales de lo que se narra, me refiero a las distinciones de orden, duración y frecuencia.

Sátántangó mantiene un ordenamiento de *prolepsis repetitiva*, pues el narrador de la obra termina funcionando como personaje que manipula y engrana las variaciones secuenciales de los demás miembros de la narración. Narración que desde un inicio funciona como final, pero el lector se percata que en medida que se termina de leer o de mirar al mismo tiempo acabas de volver a iniciar el mismo relato. Por otra parte, el tipo de duración del relato es de *sumario*, ya que, todas las relaciones que se van tejiendo son el resultado de ciertos elementos que van incitando el desarrollo de nuevas acciones, pero de nuevo, hacia el final de la obra, podemos afirmar que también existe una *elipsis hipotética* que termina de convertirse en una *prolepsis repetitiva*. En la novela nos damos cuenta de ello porque no finaliza, es decir, no aparece un punto final que indique la culminación

de la narración, por el contrario, lo que aparece son *tres puntos suspensivos* que, de alguna manera, también son una invitación al lector para volver a comenzar la lectura. En el filme, Béla Tarr, utiliza un recurso *metafórico auditivo* para evidenciar lo mismo. Momentos antes de la culminación del filme miramos al doctor [narrador] entrar en una capilla de donde sale el sonido de una campana, la última secuencia, es en la oscuridad, no se ve nada, pero se escucha la voz del doctor redactando para sí mismo, para su diario. Una de las cosas que dice es que en esa capilla ya no había campana, no obstante, el lenguaje cinematográfico nos deja escuchar todo el tiempo de su redacción un fondo auditivo que distingue el sonido de una campana y mientras la voz del doctor se calla, la campana continúa, en otras palabras, el sonido de esa campana es la suspensión del tiempo, la metáfora de los puntos suspensivos en la novela.

En cuanto a la frecuencia, podemos decir que se trata de un *relato singulativo* que se desplaza y transforma en un *relato repetitivo*, esto porque, las evidencias que se van presentando al espectador no denotan una ruptura del tiempo sino hasta el final de la obra, pero el tiempo no se rompe, de hecho, se encapsula.

#### Quinta etapa: reconstrucciones identitarias

**“Objetivo:** analizar, retomando acciones y producciones semiotizadas, la manera en que los individuos reconstruyen identidades, con otros, con las mediaciones y en los contextos, y reflexionar sobre la manera en que este proceso conduce al cuidado de sí, el cual, con el colectivo, puede convertirse en acción solidaria.

**Preguntas a resolver:** ¿quién es el personaje? ¿Con qué palabra se puede definir su identidad? ¿Estas palabras son verbos de acción o son adjetivos u otra clase de términos que tienden a fijar una identidad de manera esencial? ¿Tiene una identidad cambiante o permanente? ¿Cómo puedo pensar en mi propia identidad a partir del análisis de estas acciones en relación con la identidad de los personajes?” (Torneró, 2015)

### **Resultados:**

Se puede entender que el personaje principal de Sátántangó es Irimiás, pues, es él quien regresa a la cooperativa y los ocupantes dejan en sus manos su desarrollo, pero esto es una medida distractora por parte del verdadero protagonista, me refiero al doctor, que además es el narrador de la historia. La palabra que más justicia le hace a su personaje es el verbo *vigilar*, pero ese verbo involucra dos verbos más; *escuchar*, *observar*. Este personaje- narrador sostiene, en gran parte del relato, una identidad permanente, pero en medida de que el relato avanza, él se va enterando a la par de los espectadores que no sólo es personaje o narrado, sino ambos, entonces pasa a poseer una identidad cambiante. Me parece que la acción de vigilar se desplaza sin problema a la experiencia del espectador, ya que, es participe de una narración cambiante, pero con cierta ventaja, la ventaja de quedar en un plano externo, pues, a diferencia del narrador, sale y entra en la narración cuando quiere y si el mal es propiciado por una fuerza giratoria, el espectador es un cómplice que impulsa esa fuerza.

## Análisis literario

Los elementos narratológicos de modo y aspecto [voz] de la narración los comenzaré a abordar en este apartado, pues, existen ciertas convergencias entre el análisis literario y el hermenéutico. Ya habíamos dicho que, de manera general, el tiempo del relato de la novela se distingue por un ordenamiento de prolepsis repetitiva con tintes de sumario, pero que se terminan por decantar por la configuración de un relato de tipo repetitivo.

Como muestra de esto, recurriremos al siguiente pasaje, donde el doctor está en su casa leyendo un libro de geología que adelanta el resultado final de Sátántangó; “[...] *el trabajo conjunto del viento y del agua con sus oscilaciones había realizado grandes cambios y destrucciones para el futuro. ¿Esto qué es? ¿Predicción o geología?*” (Krasznahorkai: 69)

Para hablar del modo en la novela es necesario abordar los términos de distancia y focalización, la primera, trata de averiguar la función entre los polos narrativos existentes dentro del relato, el segundo tiene la función de conocer el punto de vista narrativo, es decir, el punto de enfoque con el que se cuenta lo narrado. En Sátántangó, existe un *modo mixto* de la función narrativa, porque en momentos, la distancia que toma el narrador puede confundir al espectador con un discurso *narrativizado*, pero nos vamos dando cuenta que existe la posibilidad de que el narrador utilice los discursos *restituido* e *inmediato* en su lenguaje. Esto trastorna, irremediablemente, la focalización, pues se pasa de una *focalización cero* hasta una *focalización interna*. Todo lo anterior significa que existe una alteración del código narrativo, lo que significa que nos encontramos ante el reconocimiento de

una *paralepsis* que se termina de consolidar por ciertos destellos narrativos, por ejemplo, el siguiente, donde el fondista hace un reclamo metatextual hacia el creador de la novela, es decir, hacia el escritor, pues lanza, “un comentario vergonzoso contra el Creador que «quería arruinar su vida con arañas asesinas»” (Krasznahorkai: 104)

Pero hay otros momentos de suma relevancia que no deben olvidarse, tal es el caso del siguiente pasaje donde se hace una descripción exacta de la comuna que habita Sátántangó. Esta descripción no es la de los locatarios, sino la de una fotografía vieja que es observada por el doctor [narrador], pero que se entiende como un paralelismo atemporal. Rasgo aparte, en esta descripción, la mancha vuelve a tener protagonismo: “una enorme columna de personas andrajosas serpenteaba por un terreno desértico, detrás de ellas quedaban las ruinas llameantes y humeantes de una ciudad bombardeada y destruida, y ante ellas aparecía en primer plano una mancha negra, grande, amenazadora.” (Krasznahorkai: 79)

Ahora toca hablar del aspecto o la voz narrativa de la novela. En Sátántangó nos encontramos con una voz *simultánea*, porque todos los eventos suceden en el presente de la narración, sin embargo, al tratarse de un relato repetitivo, también podemos decir que aparece una voz *ulterior*. Esto se demuestra en la descripción de la acción que hace el narrador sobre el doctor [ambos son la misma persona], cuando está mirando la fotografía: “la imagen merecía suma atención: con gran seguridad y profundidad, concentrándose en lo sustancial, permitía ver la historia perfectamente engrasada «e incluso heroica» de la búsqueda y localización de un

objetivo, con la distancia justa entre observador y observado, resaltando los detalles con precisión, hasta tal punto que muchas veces se imaginó detrás de aquel instrumento, accionando con gesto seguro el disparador de la cámara” (Krasznahorkai: 79), en otro momento, el narrador vuelve a hablar del doctor: “decidió entonces observarlo todo con detenimiento y «documentarlo» de forma continua” (Krasznahorkai: 65)

Podemos asegurar que existe una relación diegética entre el narrador y lo narrado, porque llega un punto donde el *relato heterodiegético* pasa a ser un *relato homodiegético*, eso convertiría la figura del doctor en un *narrador intradiegético*: “De pronto, como quien siente que algo se le ha aclarado, se enderezó en su asiento. Levantó la cabeza, clavó la vista en el techo, respiró jadeante, apretó con fuerza el lápiz... «Ahora se levanta – escribió agitado, pero no sin cautela para no dañar el papel –. Se rasca la sien, se despereza. Da una vuelta por la habitación, vuelve a sentarse. Sale a orinar, regresa. Se sienta. Se levanta». Trazaba las letras febrilmente, y no sólo veía que todo ocurría exactamente así, sino que tenía la certeza absoluta de que a partir de ese momento no podría ser de otra manera.” (Krasznahorkai: 292-293)

Por último, se presentan los párrafos inicial y final de la novela, podría entenderse como una elipsis, sin embargo, no lo es, porque recordemos que no estamos ante un relato singulativo, sino ante uno repetitivo. Es el momento donde aparece por completo la prolepsis repetitiva [se ha modificado la presentación de las palabras de los momentos clave por letras cursivas].

### *Inicio*

*“Una mañana de finales de octubre, poco antes de que las primeras gotas de un otoño largo e impecable cayeran sobre la tierra reseca y agrietada en la zona occidental de la explotación (para que luego un mar de barro hediondo volviera impracticables los caminos e inalcanzable la ciudad hasta la aparición de las primeras heladas), Futaki se despertó al oír unas campanadas.” (Krasznahorkai: 9)*

### *Final*

“Como una imagen de una nitidez fascinante vio ante sí todo el camino que le esperaba, la niebla que poco a poco lo envolvía por los dos lados y en el medio, en una estrecha franja luminosa, todos los rostros que se desvanecerían en el futuro, y en aquellos rasgos, la historia infernal de la asfixia. Volvió a coger el lápiz, y en ese instante ya estaba convencido de seguir la pista buena: tenía bastantes cuadernos, tenía aguardiente, tenía medicamentos hasta la primavera, y nadie lo molestaría mientras no se pudrieran los clavos en la puerta. Con cautela para no rasgar el papel, comenzó a escribir:

*Una mañana de finales de octubre, poco antes de que las primeras gotas de un otoño largo e impecable cayeran sobre la tierra reseca y agrietada en la zona occidental de la explotación (para que luego un mar de barro hediondo volviera impracticables los caminos e inalcanzable la ciudad hasta la aparición de las primeras heladas), Futaki se despertó al oír unas campanadas. [...]*  
(Krasznahorkai:300)

## Análisis cinematográfico

El cometido de una adaptación cinematográfica consiste en recrear o trasladar el contenido narrativo de algún texto con características literarias para realizar una lectura introspectiva; hacia algo que sea observado en una pantalla y utilizando una conversión de imágenes en movimiento. Una vez que se adapta un texto, no significa que el contenido visual tenga que ser sistemáticamente idéntico a lo que se cuenta en el texto primario. El autor de la adaptación toma de referencia al autor original y plasma en el texto adaptado sus interpretaciones visuales, sin modificar en esencia, el contenido temático de la obra.

En el artículo *Teorías sobre la adaptación cinematográfica* de María Elena Rodríguez Martín, se habla de los primeros textos en los que se menciona la adaptación cinematográfica y el recorrido interpretativo de dicha manifestación. Dejando en evidencia que la actividad de trasposición entre obras literarias y cinematográficas no es exclusiva de los autores, sino que rebasa la línea del reconocimiento y de la interpretación del espectador, además, los espectadores podrían llegar a pensar que las imágenes que están observando son reales y se olvidarían de su cotidianidad;

“muchos de los primeros cineastas reconocieron la relación potencial entre las dos artes, cine y novela, al buscar obras de literatura como fuente de guiones de cine. Sin embargo, los cineastas no fueron los únicos [...] en reconocer la relación entre el cine y la literatura ya que los propios espectadores tendían a comparar incluso los documentales con la literatura” (Rodríguez Martín, 2005)

El contenido audiovisual presentado en una obra cinematográfica, cuando se adapta un texto literario o novelesco es, sin duda, una interpretación exclusiva del autor encargado de realizar la adaptación utilizando la estructura narrativa de un guion cinematográfico.

En ese momento, es el dueño de dicha reinterpretación y por lo tanto quien estructurará el contenido temático, determinará y dictaminará las características visualmente particulares, desarrollando la idea de cómo se tiene que ver y entender el sentido fílmico de la situación cinematográfica. De manera sintáctica, el argumento cumple la función de resumir sin detallar ni especular el contenido temático de la obra.

Ahora, se analizan los elementos técnicos que son contenidos dentro de la estructura fílmica de *Sátántangó*, para esto, se eligió, únicamente, la secuencia inicial y la final de la película, dejando de lado el preámbulo donde se hace el primer travelling donde aparecen las vacas. La intención de esta decisión se sustenta en que en la novela esa secuencia es inexistente. Se hace un estudio analógico de ambas secuencias.

#### *Inicio.*

La secuencia inicial (después del preámbulo) inicia en el minuto 9:10 y se trata de un cuadro en negro donde sólo se escucha el sonido muy sutil del viento y la voz del narrador que dice: *“Una mañana de finales de octubre, poco antes de que las primeras gotas de un otoño largo e impecable cayeran sobre la tierra reseca y agrietada en la zona occidental de la explotación (para que luego un mar de barro*

*hediondo volviera impracticables los caminos e inalcanzable la ciudad hasta la aparición de las primeras heladas), Futaki se despertó al oír unas campanadas”.* (Krasznahorkai: 9). El viento se detiene. Después, el cuadro es invadido por el nombre del capítulo: *La noticia de que llegan*. El cuadro en negro va abriendo lentamente y apenas se distingue una ventana y sus cortinas. A la par, se comienza a escuchar el sonido de campanas sonando. La imagen se sigue aclarando hasta distinguir una mesita. Después, vemos aparecer la silueta de Futaki que camina hacia la ventana y mira a través de ella. Las campanas siguen sonando y la imagen sigue aclarando, pero sin dejar entrar a la luz por completo. Es un ambiente lúgubre, aunque a través de la ventana se ve que es de día. Futaki se vuelve hacia la cámara y lo vemos un el cuadrante izquierdo de la pantalla, se detiene por un momento y lo que vemos es la silueta de sus miembros pelvianos para regresar hacia la ventana. Esta vez, levanta la cortina y vuelve a echar un vistazo. El sonido de las campanas se detiene y Futaki vuelve a revisar la ventana. Una vez más se gira y regresa caminando hacia la cámara para salir del cuadro por la parte izquierda. La cámara nos sigue fija en el mismo lugar [Fig. 7 y 71].

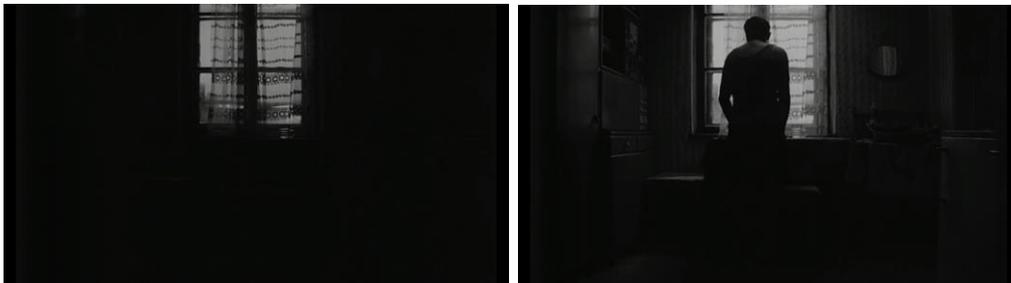


Fig. 70 y 71. La cámara fija abre de la oscuridad para formar una *noche* mientras el personaje se mueve en el espacio.

**Imagen:** El cuadro abre de negro para convertirse en un plano abierto que juega con una composición al centro y en tercios (tercio izquierdo). Observamos que existen dos planos de iluminación que forman un efecto lumínico de penumbra. La primera (y más fuerte) fuente de luz proviene del exterior, la segunda del interior, pero es muy débil, formando un claroscuro que se va a mantener durante el resto del filme. Cabe destacar que todo el filme mantiene una relación de aspecto de 4:3 (o 12 unidades) que recorta la pantalla de los extremos laterales. Esto ya marca una diferencia creativa con respecto de otro cine, porque en su mayoría, el cine se hace con una relación de 16:9 (16 unidades) o mayor. También se destaca que existe una reducción de saturación de los colores, esto significa que entre menos saturado esté un color más cercano estará al gris. Lo que pasa en *Sátántangó* es que es un filme desaturado, realizado en blanco y negro.



Fig. 72. Diferencias del tamaño de la pantalla o la relación de aspecto de un filme (*aspect ratio*).

**Sonido:** El ambiente auditivo es, mayoritariamente, cargado por efectos de tipo *extradieético*, comenzando por la *voz en off* del narrador [que no es la misma voz del doctor en el filme], después continúa con el sonido del viento y las campanas. Se llegan a percibir ciertos sonidos *dieéticos* como los pasos o algunos movimientos naturales del movimiento de Futaki, pero no los vemos en pantalla.

**Montaje:** En esta primera secuencia, sólo hay dos cuadros ensamblados, el primero es el cuadro negro donde se monta la *voz en off* del narrador y el segundo es la imagen fija de la cámara. Sobre la imagen fija de la segunda existe una reducción del brillo a tal grado de oscurecer por completo la imagen, para después ir aumentando ese brillo y hacer más nítida la imagen que observamos. No hay cortes, es una sola toma fija que se alarga poniendo en evidencia los movimientos del personaje, los sonidos del ambiente y los elementos del lugar. Tenemos que tener claro que durante esta secuencia podemos hablar de un *montaje narrativo o clásico* [lineal], pues se abre a la narración a partir de lo que anuncia un narrador, pero toda la película se sostiene de una *continuidad analógica* que origina que varios personajes vayan apareciendo en la perspectiva de otros personajes, de esa manera, se llega a un *montaje alterno por convergencia*.

**Puesta en Escena:** Los elementos que están dispuestos en el espacio que se observa en la secuencia ayudan a interpretar y ligar las palabras del narrador con lo que está a punto de suceder: "*Futaki se despertó al oír unas campanadas*", el personaje que aparece a cuadro dando la espalda a la cámara no sabemos quién es, pero intuimos que se trata de Futaki, esto sucede por los elementos *informantes* de la puesta en escena; un hombre que mira a través de una ventana y que está escuchando unas campanadas, además podemos identificar un *indicio* interesante, producto de nuestra interpretación, se trata de la apertura de la imagen, cuando pasa de negro a la luz. Recordemos que tenemos la información

de que Futaki se acaba de despertar, entonces ese lapso de oscuridad a luz podría significar el despertar de Futaki.

### *Final.*

La secuencia final inicia en el minuto 410, vemos al doctor moviendo cosas, aunque no se distingue qué, y se posiciona frente a una ventana. La cámara hace un pequeño travelling de derecha a izquierda y cuando la ventana queda al centro la cámara se detiene. El doctor tiene a su lado unas tablas que comienza a clavar sobre la ventana al grado de quedarse completamente a oscuras [Fig.73 y 74]. Una vez en ese espacio sólo se escucha la *voz del doctor* que comienza a decir: *“Una mañana de finales de octubre, poco antes de que las primeras gotas de un otoño largo e impecable cayeran sobre la tierra reseca y agrietada en la zona occidental de la explotación (para que luego un mar de barro hediondo volviera impracticables los caminos e inalcanzable la ciudad hasta la aparición de las primeras heladas), Futaki se despertó al oír unas campanadas”*, inmediatamente, comienzan a aparecer los créditos del filme.



Fig. 73 y 74. La cámara se vuelve a posicionar frente a una ventana y poco a poco el cuadro va quedando en penumbras hasta que llega la completa oscuridad.

**Imagen:** La secuencia final viene como resultado de un último movimiento de cámara que sigue los movimientos del doctor, es un travelling de derecha a

izquierda hasta posicionarse frente a la ventana. Los parámetros técnicos de la imagen son los mismos en toda la película. Hay una diferencia en esta parte con respecto de la secuencia inicial, ya que aquí no existe el enlace con un cuadro negro, porque cuando la cámara queda a oscuras la voz del doctor se comienza a escuchar, es decir, no es necesario incrustar una voz diferente.

**Sonido:** La mayoría de los sonidos que aparecen en esta secuencia son *diegéticos*; el sonido de las tablas siendo clavadas en la pared y el discurso final del doctor son los más destacables, el único sonido extradieгético que aparece es el de unas gotas de lluvia.

**Montaje:** De igual manera, no encontramos ante un montaje alterno por convergencia y eso sucede gracias al discurso del doctor, ya que es exactamente el mismo discurso que pronunció en el inicio el narrador, claro que al principio y durante todo el tiempo del relato, la voz del narrador había sido otra. Esto provoca que se termine de convertir en un *montaje cíclico*.

**Puesta en Escena:** Otro de los elementos que terminan por convertir al montaje en cíclico es la relación de ambas ventanas y su efecto sobre los personajes, ya que, es a través de las ventanas que se les permite a los demás vigilar (escuchar y observar), en el principio se les invita a los espectadores a mirar para después quitarles la visión, Además, en la secuencia inicial, la luz proviene del exterior de la ventana, del exterior del mundo, en la secuencia final, la oscuridad aparece del interior de la casa, del interior del mundo.

**Narración:** Sátántangó responde a un tipo de *narración moderna* del cine, porque existen diversas expresiones por parte de los personajes e incluso del narrador, pero también existe una flexibilidad en la estructura dramática de los tres actos, apuntando a que existe un encapsulamiento del tiempo.

### Travelling Moral: el montaje del mal

A finales de los años cincuenta, el cineasta francés de la *nouvelle vague*; Luc Moullet, hizo una declaración que daría un giro en el pensamiento artístico de la época. Dicha declaración surgió de un cuestionamiento en torno al filme documental de Alain Resnais, titulado *Noche y niebla* (1955) [Fig.75], ya que, realizaba un movimiento de cámara «travelling» [Fig. 76] que resultó inquietante para los ojos más susceptibles, pues, se acordaba que la cámara a través del movimiento podía plasmar discursos íntegramente morales.

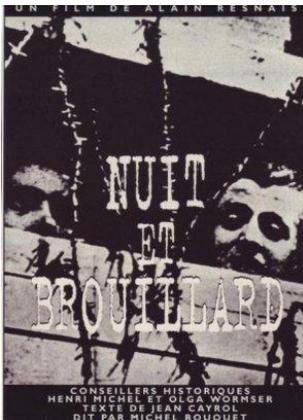


Fig. 75. Poster de *Noche y niebla*, Alain Resnais, 1955.



Fig. 76. Travelling de *Noche y niebla* donde, a través del montaje, se manipula el tiempo y podemos conocer el lugar exacto donde quedaron tirados los cadáveres de las personas asesinadas en el holocausto.

Moulet afirmó que “La moral es una cuestión de travellings”. Soslayando esa sentencia, años más tarde, Jacques Rivette diría, sobre *Kapo* (1960) [Fig.77 y 78] de Gillo Pontecorvo, que la estética de la película era una “abyección” por la ausencia de ética cinematográfica, puesto que hacía que todo el filme se tornara obsceno (Roudinesco, 2011), ya que, se imitaba con especial atención una de las imágenes “reales” presentada por Resnais cinco años antes. En ese momento, se comenzaron a formular nuevos estudios de orden estético y filosófico en referencia con el panorama cinematográfico. Fue entonces que el cineasta Jean-Luc Godard invirtió las palabras de Moulet para sentenciar que la moral no era asunto de travellings, sino que, por el contrario, “los travellings son cuestión de moralidad”.

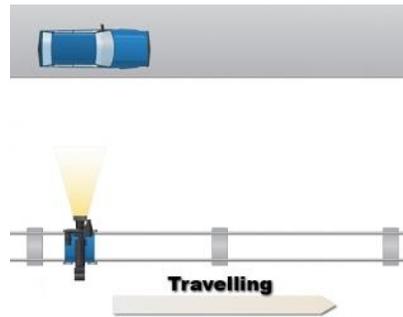


Fig. 76 y 77. Poster de *Kapo*, Gillo Pontecorvo, 1960. / Travelling de *Kapo* done los actores ficcionalizan la realidad del holocausto.



El concepto de *travelling* es un término de creación cinematográfica que se realiza moviendo la cámara de manera horizontal con relación al entorno filmado, ya sea de izquierda a derecha o viceversa [Fig.78].

Fig. 78. Imagen de la manera de realizar el movimiento de cámara conocido como *travelling*.



Ahora, en la *teoría de la percepción*, la imagen funge como complemento de la percepción del mundo y de este modo, el cuerpo anclado al mundo se alimenta de esas imágenes. Bajo este entendimiento, se puede afirmar que todo lo que vemos resulta *de* y *en* una secuencia que otorga sentido al mundo y a quien lo observa.

El cine, al hacernos visibles imágenes que son tomadas del mundo, termina de conformarse con imágenes del mundo en tanto nuestra percepción de ellas son encausadas por nuestra imaginación para que aparezcan en la materialidad de ese mundo. Con lo que vemos no hacemos aparecer al mundo, sino que, al estar en contacto *con* y *en* el mundo, nuestra imaginación hace aparecer aquellas cosas que la imagen no puede mostrar, pero que están ahí, inseparables a la imagen. El concepto de *travelling moral* es un ejemplo de aquello que la imagen no puede revelar a la vista, sin embargo, está presente desde la concepción del quehacer cinematográfico.

Ahora, la comprensión práctica que los autores cinematográficos o de cualquier área comparten con su auditorio implica, necesariamente, una evaluación de los caracteres y de su acción en términos de bien y de mal. No hay acción que no suscite, por poco que sea, aprobación o reprobación, según una jerarquía de valores cuyos polos son la bondad y la maldad (Ricoeur, 2002). Es por eso que vale un esfuerzo la revisión del concepto de *travelling moral* dentro del análisis del quehacer cinematográfico.

Quiero decir que, el concepto de *travelling moral* es una manifestación inmanente de la creación cinematográfica que aparece al momento en el que el director de la película se reconoce en el mundo cuando entra en contacto con las imágenes que el mundo le ofrece. En otras palabras, el *travelling moral* es una analogía del movimiento de la cámara en relación con el movimiento de la mirada; la mirada del creador audiovisual. No obstante, esa analogía también toca al espectador, ya que, cuando observamos una imagen no fijamos la vista en *su* totalidad, sino que decidimos sobre nuestra mirada para concentrarnos en una parte concreta; algún punto que llama más nuestra atención y que declaramos como sobresaliente. El acto de elegir qué mirar, cómo mirar o qué mirar primero en una imagen es, conclusivamente, una decisión de tipo moral.

Es exactamente el planteamiento de *triple mimesis* de Ricoeur. Me refiero a que el *travelling moral* es, lo que en palabras de Wolfgang Iser sería, una suerte de espacio vacío, pero este espacio no es producto indistinguible de la trama de la obra, sino un producto inmanente de la trama de la historia personal de quien

produce esa obra. Eso le da un carácter sustancialmente moral a el modo particular de mirar en cada artista, y en consecuencia a su obra.

Lo que se me hace más relevante es que, a partir del reconocimiento de elementos discursivo, el autor del filme puede presentar y narrar una serie de eventos que articulan un relato en donde todas las circunstancias están destinadas a trastocar la moralidad del espectador. Es decir, a través del *travelling moral* del autor la moralidad del espectador se ve puesta en jaque, haciendo que quien mira el filme, no solamente se cuestione sobre cómo o qué harán los personajes que sufren, sino que se pregunte; ¿cómo o qué haré yo, como observador y testigo, para intentar salvar a estos desdichados? ¿Se pueden salvar?

El recurso que utiliza Tarr, para evidenciar su intención de arañar la percepción del espectador, es el de otorgarle al *personaje – narrador* la facultad y el poder de manipular el tejido de la trama. En sus manos está puesta la vida de toda la explotación, pero también, la vida de toda la trama. Es él quien decide hacia dónde llevar la narración.

El espectador se somete a la articulación de la narración y comienza a formar parte como agente de los rasgos discursivos que propone Ricoeur cuando los personajes del filme lo *insertan* dentro de la trama. Esta inserción ocurre en repetidas veces cuando los personajes dirigen la mirada hacia la cámara y comienzan a interactuar sutilmente con el observador del filme [Fig. 79 y 80].



Fig. 79 y 80. Ruptura de la cuarta pared. Los personajes miran directamente a la cámara (espectador).

A este recurso se le conoce como *ruptura de la cuarta pared*. El término tiene su origen en el teatro, ya que, en la puesta en escena de toda obra teatral, el espacio para la acción está delimitado por un escenario que arroja a los actores entre tres paredes; un fondo y dos laterales. La cuarta pared aparece con la llegada de la cámara que se posiciona frente a toda la acción de la puesta en escena.

Es importante aclarar que este recurso no es nuevo, se ha realizado incontables veces a lo largo de la historia del cine, no obstante, este recurso no es la razón principal del análisis, sino el vehículo que transporta a que el espectador se percate de los elementos miméticos de la trama en su propia experiencia visual, es decir, en su lectura-visión del filme o su acción de leer-observar. Por otra parte, en una actitud de privacidad, los personajes le dan la espalda al espectador. Pero él sigue ahí, no se va [Fig. 81 y 82].



Fig. 81 y 82. Los personajes ignoran al espectador y le dan la espalda, pero éste sigue *vigilando*.

### El círculo de cierra: el espectador parásito

“Pero cuando el cine le trae al espectador el mundo real y le permite observarlo en toda su plenitud, casi «olerlo», sintiendo sobre su propia piel la humedad o la sequía, entonces se comprueba que ese espectador hace mucho que ha perdido la capacidad de entregarse a esa impresión de forma emocional, simple, en un sentido inmediatamente estético. Por el contrario, continuamente se está sometiendo a un control, se está examinando y preguntando por el porqué y el para qué” (Tarkovski, 2002)

Dentro de la narrativa fílmica y novelesca son bastantes reconocibles sus elementos heurísticos, sin embargo, uno de los apartados más interesantes a rescatar dentro de la obra de Béla Tarr, tiene que ver con la inserción del intruso a su universo cinematográfico, es decir con la intromisión de quien no es parte de la trama y que a su vez es parte del montaje, me refiero al espectador. Para Béla Tarr, el *lector – espectador*, por lo menos en *Sátántangó*, funge el papel de *intruso*, uno que no debería estar ahí, no debería estar viendo lo que ve y que, a pesar de todo, se mete en la vida de aquellos personajes condenados y no los deja.



Fig. 83. La naturaleza animal (doméstica, pero salvaje) en forma de vacas, incita a la cámara (espectador) a continuar su camino.

En la primera secuencia de *Sátántangó* vemos unas vacas pastando, debo rescatar que otra particularidad posible, perteneciente a la *esfera estética* del Clatro es lo bestial, lo *inhumano*, en otras palabras, lo animal, la naturaleza salvaje; en fin, en esa primera toma, están las vacas y la cámara está fija sobre ellas, sólo hasta que una se percata de la presencia de la cámara y se acerca, se queda quieta frente a la cámara y la mira fijamente, *mira al espectador* [Fig. 83].

Nos mira y reclama con un mugido. Es en ese momento que la cámara reacciona y comienza a moverse a otro lado, en otras palabras, es la naturaleza salvaje la que le dice al espectador –¿qué buscas aquí? muévete, aquí no hay nada para ti. – y, sin embargo, nos aferramos y entramos a la vida de estos condenados.

A esto me refiero con que en *Satántangó*, la narración y montaje del relato del mal es tácito. Para Tarr, nosotros somos parte del componente que origina toda esa penuria que alberga en sus personajes, el espectador puede estar emancipado

(Rancière, 2010), pero al mismo tiempo es un *espectador parásito* que infecta como la mancha, que moldea la narración y que teje su propia red, como las arañas. A fin de cuentas, rescatando las palabras de Luc-Nancy, “el intruso no es otro que yo mismo y el hombre mismo. No es otro que el mismo que no termina nunca de alterarse, agudizado y agotado a la vez, desnudado y sobrecargado, intruso en el mundo como en sí mismo, inquietante embestida del intruso, *conatus* de una infinidad entumecedora.”

Los estudios de recepción de los filmes no sólo deben ocupar la atención en el texto o contexto de la obra, sino que deben funcionar como una armonía de experiencias y expectativas consideradas como “acontecimiento fílmico”, donde el espectador no sólo se identifica con los personajes ni es partícipe de la escopofilia fílmica, sino que se posiciona como *servomotor* de las acciones ya prefiguradas, pero practicadas únicamente cuando el espectador arranca [da marcha] el espectro preestablecido del relato.

En *Sátántangó*, el espectador no es un simple intruso dentro de la narración, el espectador es una *mancha* que infecta con su presencia y con sus acciones el mundo narrativo. El espectador vigila todo el tiempo; escuchando y observando en todos los espacios [incluso en los vacíos].

Este espectador es un *espectador parásito*, pues, se aloja en el hospedador [filme] para que pueda existir. Habita los escenarios y los espacios, perjudicando al huésped [personaje] con su presencia y su interacción [acción de leer-mirar], pero si la narración se interrumpe, el espectador desaparece [muere], hasta que se vuelva a poner en marcha el terreno fértil del relato.

No sería tan extraño pensar que sí, ya que “el intruso no es otro que yo mismo y el hombre mismo”<sup>30</sup>, el lector-espectador, al entender las ‘perspectivas esquemáticas’ como condición de la aparición del objeto imaginario, va desplegando el texto en un proceso dinámico de acciones mutuas<sup>31</sup>. En otras palabras, las acciones de los personajes son resultado de las acciones de los espectadores y a la inversa, mientras el espectador observe, los personajes se accionarán y en medida de las acciones de esos personajes, el espectador podrá seguir observando.

El círculo [narrativo, hermenéutico, artístico, creador, mimético, *del mal*] se cierra.

Pero, continúa...

#### Adarme visual: la mancha

*La mancha* tiene un último rol, pues, existe la posibilidad de que funcione como *adarme visual*; término que propongo para aquellas manifestaciones resquebrajadas de las imágenes. Un discurso obliterado de la imagen. Simples minucias, sobrantes, desechables y componentes nimios que pasarían ante la mirada como accidentes *obvios*, resultado del acaso, pero que, si son mirados con cautela, pueden ocultar misterios figurativos y conceptuales importantes. Estos detalles se ajustan al *sentido obtuso de la imagen*, por tanto, tienen que ver con el disfraz. Es decir, la imagen se disfraza. En ellas no sólo hay un mensaje

---

<sup>30</sup> Luc-Nancy, op. cit., p.140.

<sup>31</sup> Wolfgang Iser, El proceso de lectura: enfoque fenomenológico, en José A. Mayoral (comp.) Estética de la recepción, p. 149.

obtuso, ya que, observamos el antifaz o la máscara de manera clara, pero en ningún momento creemos que pueda existir una relación conceptual objetiva o directa con la imagen omnímoda. Los estudiosos de poesía se han encargado de analizar elementos similares con términos como *tachadura* o *borradura* en ciertos poemas, las diferencias clave del *adarme visual* con estos discursos recaen en el gesto de colocar y no de quitar y en el acto de movimiento ante la quietud. Aunque, generalmente, comparten muchas similitudes.

En Sátántangó, la idea del *adarme visual* quiero dejarla como una posibilidad...

El filme me llevó por un recorrido constante de revisión, pero *la mancha* apareció de manera fortuita, entonces; “Así lo ha querido el destino” (Krasznahorkai, 2017). Los *adarmes* encontrados, podrían pensarse como detalles “obviamente” causados por la deficiencia en la película de 35 mm en la que fue filmada, sin embargo, para nada resulta casual que aparezcan *manchas circulares*, justamente, en los momentos finales de ciertos capítulos. Hasta ese momento, esas manchas se habían aparecido en la parte superior del cuadro [Fig. 84], pero cuando la Sra. Schmid menciona que hay un olor extraño y baja la cabeza hacia el suelo para comprobar el origen, afirma que «ese olor viene de la tierra de abajo». Inmediatamente, las manchas circulares aparecen en la parte inferior del cuadro. [Fig. 85-87].

“La señora Schmid olfateó el aire. «¿Qué olor es éste? Antes no estaba», «Son las arañas. O el fuel», respondió con voz meliflua el fondista [...]. La señora Schmid meneó la cabeza. Olisqueó su impermeable por fuera y por dentro, olisqueó la silla, luego se puso de rodillas y continuó su examen exhaustivo.

Estaba a punto de rozar el suelo con la nariz cuando se enderezó y de repente dijo: «Es la tierra.» (Krasznahorkai: 120)

Fig. 84. El adarme visual aparece en la parte superior de la pantalla.



Fig. 85-87. El adarme visual se mueve hacia la parte inferior de la pantalla.

Ejemplos de apariciones del adarme visual en algunas cintas.



En aleatorio. Fotogramas de: *Post Tenebras Lux*, Carlos Reygadas, 2012 / *Dog Star Man*, Stan Brakhage (1961-64) / *Trade tattoo*, Len Lye, 1937 / *Histoire(s) du cinema*, Jean-Luc Godard, 1988 / *Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994 / *Secuencia 01*, Ian Sebelius, 2018

## Conclusiones

La mirada se sostiene de las luces y matices que el contacto con la realidad ofrece, en este caso, nuestra mirada estuvo orientada a la comprensión de la operatividad del relato del mal. Ese relato que durante mucho tiempo se ha encargado de permear nuestra cultura y que se mantiene inmóvil, aunque cambiante, dentro de una esfera semi-hermética que empuja al razonamiento simbólico de su lenguaje. En este recorrido hemos vinculado el bagaje del mal con aquellos productos literarios, pictóricos y cinematográficos que alcanzan una nivelación de los aparatos sígnicos que dibujan un panorama del mal. Así mismo, aquellos panoramas se atendieron bajo la lente de diferentes pensamientos que acomodan y amoldan las dispersiones de sus elementos.

Recordemos que nuestro objetivo principal estuvo dividido en dos aristas de análisis, el primero dirigido a la comprensión del texto en su estado narrativo y el segundo encaminado a entender el comportamiento y funcionamiento del espectador al entrar en contacto con la obra que nos ocupó.

El mal fue el motor que permitió avanzar y darle un sentido, además de dirección, a las inquietudes epistemológicas y ontológicas de las que se partió el viaje hacia la comprensión analítica. Sátántangó fue el vehículo en el que se marcó la ruta y trayectoria para conocer los resultados finales de aquellos objetivos primarios. Cada apartado que aparece en este trabajo surgió de un esfuerzo de profundo autoconocimiento que iba resolviendo detalles problemáticos con respecto de mi experiencia dentro del lenguaje del mal y mis facultades intuitivas para manifestarlo por medio de un esqueleto creativo que, como era de esperarse, concilió todas las partes de mi experiencia en la vida. Y, puesto que el mal está en la vida y la vida está en el mal,

todos participamos de su lenguaje barroco, entre zalemas y galimatías, pero no por eso borrrable, pues, sobrevive al tiempo y se regenera, provocando que se manifieste el efecto inmarcesible de sus flores.

El resultado último de este análisis desemboca en las siguientes aproximaciones e impresiones que engloban el aspecto narrativo de la trama del mal en Sátántangó, aunque no significa que sean las únicas ni las más específicas, además, tampoco quiere decir que únicamente sean aplicables a esta obra en particular, puesto que, la intención es comenzar a generar una identidad a la problemática del mal y su análisis.

En primera instancia encontramos que la experiencia del mal, a través de su lenguaje y su uso lógico, aunque no siempre dialógico, reposa sobre tres símbolos arcaicos en los que se cimentaron las facultades malditas de quien hace el mal. Me refiero a las figuras simbólicas de la mancha, la atadura y el peso. Símbolos que inauguran el recorrido de la experiencia con un malditismo que se prolonga en medida de que el tiempo avanza. Esto quiere decir que para que exista una experiencia del mal, es necesario que se plante la semilla de una falta o un agravio, un incidente oscuro que provoca la aparición de una mancha imborrrable y generadora de un sufrimiento que es filtrado, necesariamente, entre las paredes de la creencia cultural del pecado, la atadura que impide la movilidad del pensamiento y de las acciones del ofensor, que no es más que la concientización e interiorización de la falta originaria. Esa semilla sembrada florece y dentro de su estigma yace la culpa, es ahí cuando el sufrimiento es expuesto con dolor y miedo en el sembrador.

Estos tres elementos simbólicos vislumbraron durante gran parte de la investigación, destacando el primero sobre los otros dos, ya que, la mancha es la figura iniciadora y sin la aparición de ella los siguientes no pueden existir. Observamos que cuando la mancha

hace su presentación en el lenguaje del mal, lo hace de manera intrusiva y, aunque puede darse a notar o ser lo más sutil posible, siempre impacta con fuerza en el territorio al que llega a posicionarse. La mancha puede ser visible, auditiva, sensorial e incluso poética, no obstante, en cualquier caso, funge como representación de una falta cometida. La mancha también puede ser una persona, un animal, un objeto, un elemento natural o sobrenatural y se establece para afectar directamente al agraviante, pero sí únicamente afectara a esta figura, no estaríamos ante la experiencia del mal, en todo caso, ante la experiencia de la justicia, de la venganza o de la equidad, es por eso que la mancha penetra los espacios más alejados y su fuerza maldita rebota, incluso, en las figuras inocentes, en los ofendidos de aquella falta inicial.

Otro de los apartados de la investigación estuvo referido hacia los elementos que conforman la obra que se analizó. Estos elementos son bastos en su descripción y su extensión, algunos de ellos figuraron sobre otros por razones estéticas, pero, sobre todo, por consideraciones del rango e intervalo extensivo de la propia investigación. Algunos de los elementos más destacables de Sátántangó pueden encontrarse de manera inmediata, pero algunos otros tienen que pasar por un filtro óptico o lingüístico de quien interactúa con dicha obra. Elementos como la lluvia, las arañas o el lodazal son ejemplos de aquellos que son más reconocibles, por el contrario, elementos como el intruso, la noche o las campanas, son evidencia de la opacidad del lenguaje utilizado en la narrativa de Sátántangó, pero ese lenguaje opaco es efecto del conocimiento, funcionamiento y manipulación de un lenguaje más abstracto, en este caso del uso del lenguaje del mal por parte del autor.

Una de las oportunidades que me brindó la realización de esta investigación es que, de manera fortuita, me permitió acceder a un estado creativo que me orilló a incentivar mis

intereses personales y posicionarlos paralelamente a los intereses de este trabajo. Me refiero a que pude realizar una propuesta de interpretación personal de los símbolos y del lenguaje del mal; propuesta que utilizo por primera vez y aplico en otro de los apartados del texto. Esa propuesta lleva el nombre de Clatro, herramienta lúdica y de interpretación que funciona a partir de la interacción del interpretante con la obra y el movimiento giratorio de los cinco círculos que lo conforman; temporal, estético, azaroso, simbólico y caótico. El clatro me permitió realizar un análisis que me acercó a aproximaciones de carácter hermenéutico y que reúnen ciertas particularidades reconocibles dentro del panorama y el flujo de una narración donde el mal es el principal componente, como es el caso de Sátántangó. Por otra parte, el clatro, para nada es una propuesta terminada, de hecho, todo lo contrario, puesto que, las intenciones de estudio sobre todas sus posibilidades han quedado al descubierto.

En la última parte de la presente investigación se hace una revisión específica del filme de Béla Tarr, donde se tratan de vincular las descripciones de los símbolos y los elementos, explicados anteriormente, dentro de su estructura narrativa, en sus presentaciones visuales y sonoras. Es por eso que se terminan haciendo tres diferentes tipos de análisis; el hermenéutico, el cinematográfico y el literario, que funciona a manera de comparativa entre los diferentes formatos de Sátántangó.

Sobre la segunda arista del objetivo principal, el espectador tiene una relevancia de suma importancia dentro del trabajo porque, es a partir de la interacción del espectador con la obra que se analiza, que la experiencia del mal va apareciendo. Esto significa que, gracias a la acción de vigilar (mirar y escuchar) del espectador, el lenguaje del mal se hace presente y en este caso sí se vuelve dialógico. Los símbolos de la mancha, la atadura y el peso son engendrados por el espectador, aunque dispuestos y sembrados

por el autor. Esa razón convierte a Sátántangó en una experiencia, no sólo del mal, sino en una experiencia interactiva que trastoca los afectos normativos y morales de su receptor. Esa interacción se realiza sobre una línea argumental con forma de ocho, similar al símbolo del infinito, cargada de circunferencias que hacen oscilar el tiempo en repetidas manifestaciones visuales y auditivas que hacen transitar al espectador entre las ventanas del espacio, es decir los cuadros del filme, porque la pantalla se vuelve una ventana donde el espectador vigila a los protagonistas.

No olvidemos sumar que la experiencia del mal no sólo se compone de simbolismos sino de acciones, pero tampoco debemos pasar por alto que todas las acciones son mediaciones simbólicas que tienen un sentido a partir de las motivaciones que se identifican mediante una escala de valores, en este caso, el valor moral del mal, que paralelamente, desarrolla una desviación de esas motivaciones.

El mal y su lenguaje originan una comprensión y realizan una medición temporal sobre el tiempo breve y el tiempo largo, pero no es desprendible de la realidad ni del presente, porque posibilita la convivencia del pasado y del futuro, otorgando así, un triple presente y una repetición instantánea de la memoria y una prospección del advenimiento maldito, en el mal, el presente es un paso para llegar a sí mismo, en otras palabras, el tiempo discurre en sí y para sí y toda su interpretación, únicamente, es posible por la efectividad del propio lenguaje. Sin restar valor, pero sí enfocando con claridad las intenciones de un texto sembrado con el lenguaje del mal, lo de menos es saber qué tan ficcionalizado resulta, más relevante es, sin embargo, satisfacer, a través de ese texto, las comprensiones identitarias de quien lo consulta, para así llegar a la visualización del yo frente a sí mismo y al lado de sí mismo. Un proceso dimensional de la configuración de una narración que en Sátántangó puede aplicarse sin mayor problema, porque se ejerce

un acontecer constante que vincula la existencia del *ser* con la racionalización individual del tiempo del mal.

Durante todo el viaje analítico, Sátántangó creció y se adhirió de manera convulsa dentro de las imaginaciones de mi persona, pero ese inquietante suceso me permitió, no sólo entablar una conversación con sus protagonistas ni autores, sino, además, comprender que el lenguaje del mal puede ser una elección creativa y fascinante que incrementa las posibilidades poéticas de las relaciones cósmicas. Con Satán bailando en mi cabeza, me percataba de que, en cualquier situación, su lenguaje me acompañaba durante ese camino turbulento, pero encantador; las cosas, los escenarios, las personas y sus palabras iban participando de un cambio repentino; en la gente que conocí, en las letras, en los sonidos, en el transporte, en las comidas, en los aromas, en el cielo acechador, en las sonrisas, en los besos, en todo eso, Sátántangó siempre tuvo una presencia sutil.

Quisiera terminar diciendo que cuando estamos haciendo uso del lenguaje del mal en cualquiera de sus manifestaciones artísticas, no significa que comprendamos en su totalidad dicho lenguaje, no estamos ni cerca de hacerlo, pero sí puedo afirmar que se puede abrazar una idea, vivir de la idea, bailar con la idea de que la fuerza del lenguaje permite seguir apareciendo la experiencia del mal y mientras exista la primera, la segunda se pondrá a girar para engendrar el torbellino de malditismo cósmico causante de fatalidades, de oscuridad, tenebrismo y miedo. Porque el mal no nos deja y nosotros no dejamos el mal, nos gusta, lo queremos, pero no contra nosotros, tal vez no contra alguien en particular, pero el aspecto mágico que rodea la experiencia de su existencia resulta fascinante, enigmático, macabro y hasta entretenido, puesto que, sólo bajo la óptica de la pericia de su padecimiento podría ser reconocible que el mal es un juego

que se juega al azar, donde perder o ganar no es lo importante, sino saber envolverte en él.

## Bibliografía

Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid, España: Taurus.

Aguilera Vita, S. (2016). Aproximaciones al pensamiento del cine con Merleau-Ponty y Godard. *ÑAWI. Arte, Diseño, Comunicación.* , 31-44.

Albaladejo, T. (2014). Sobre la metáfora viva de Paul Ricoeur. *As Humanidades e as Ciências. Disjunções e Confluências*, 599-610.

Alemán, R., & Jornet, E. (2011). La fascinante matemática de los nudos. *Números*, 47-54.

Álvarez, M. (2016). *La repetición, una interpretación psicoanalítica: Freud y Lacan* . Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Amount, J. (2001). *La estética hoy*. Madrid, España: Cátedra.

Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalen: Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona, España: Lumen.

Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal* . México: Siglo XXI Editores.

Barbaro, U. (1977). *El cine y el desquite marxista del arte*. España: Gustavo Gili.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paídos.

Bataille, G. (2000). *La literatura y el mal*. Obtenido de Edición electrónica gratuita:  
<http://animalario.tv>

Bataille, G. (2016). *Las lágrimas de Eros*. México: Tusquets Editores México.

- Baudelaire, C. (2004). *Las flores del mal y otros poemas*. España: Ediciones 29.
- Baudrillard, J. (1990). *La transparencia del mal*. Anagrama: Barcelona.
- Bazin, A. (1977). *El cine de la Crueldad*. Madrid, España: La Editorial Vizcaina - El Mensajero.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid, España: Rialp, S.A.
- Bazin, A. (2011). La evolución del lenguaje cinematográfico. *Cuadernos de cine documental*, 53-63.
- Begué, M.-F. (2012). La Simbólica del Mal de Paul Ricoeur comentada. *Teoliteraria*, 17-38.
- Blake, W. (2002). *El matrimonio del cielo y el infierno*. Madrid: Cátedra.
- Blanchot, M. (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, España: Paidós Comunicación.
- Borghesi, M. (4 de Mayo de 2011). *30 Días*. Recuperado el 09 de 05 de 2017, de <http://www.30giorni.it>
- Boy, G. A. (2006). *Satanás y el problema de la maldad*. Florida, E.U.: Editorial Vida.
- Cassirer, E. (1971). *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castañeda Lopez, A. (2008). *La imagen andrógina del mal en La pasión de Cristo de Mel Gibson*. México: Universidad Nacional Autónoma.
- Castillo Avila, F. (2004). *Hermenéutica de los símbolos del mal*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Conrard, J. (2009). *El corazón de las tinieblas*. Madrid, España: Ciruela S.A.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós Comunicación.

- Deleuze, G. (1971). *Lógica del sentido*. Barcelona: Barral editores.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen - movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen - Tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Argentina: Amorrourtu editores.
- Delmastro, A. L., Vilchez, M., & Villalobos, F. (2004). Wagensberg, el azar y la complejidad: implicaciones y aplicaciones en el ámbito educativo. *Ágora*, 103-122.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Les Éditions de Minult.
- Dreyer, C. T. (Dirección). (1932). *Vampyr* [Película].
- Eagleton, T. (2010). *Sobre el mal*. Barcelona: Península.
- Ecco, U. (1997). *Interpretación y Sobreinterpretación*. España: Cambirdge University Press.
- Elizondo, S. (2009). *Frabeuf*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: Ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. España: Gedisa.
- Genett, G. (1989). *Figuras III*. España: Lumen.
- Godoy Contreras, I. (2017). Escenografías del mal: de las estéticas del horror a las figuras de lo infame. *Co-herencia*, 59-86.
- Gombrich, E. (1999). *La Historia del Arte*. México: Diana-CONACULTA.
- Heidegger, M. (1988). *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Huete, F. (2009). El lenguaje del símbolo sagrado. La simbólica del mal en Paul Ricoeur. *A Parte Rei*, 1-8.

Iser, W. (1987). *El proceso de lectura: enfoque fenomenológico*. Madrid: Arco.

José, A. (2004). *Farabeuf y la estética del mal: El tránsito entre realidad y ficción*. México: Sin nombre.

Kant, I. (1997). *Observaciones sobre lo bello y lo sublime*. Barcelona, España: S.L.U Espasa Libros.

Kierkegaard, S. (1997). *La repetición*. Argentina: JVE Psique.

Korstanje, M. (2010). *El miedo en el nuevo milenio: un abordaje antropológico para comprender la postmodernidad*. Obtenido de Edición electrónica gratuita: [www.eumed.net/libros/2010a/660/](http://www.eumed.net/libros/2010a/660/)

Krasznahorkai, L. (1985). *Sátántangó*. Hungría : A New Direction Book.

Krasznahorkai, L. (2017). *Tango Satánico*. Barcelona: Acantilado.

Lambert, C. (2006). Edmund Husserl: la idea de la fenomenología. *Teología y Vida*, 517-529.

Lizarazo Arias, D. (2004). *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Lizarazo Arias, D. (13 de marzo de 2012). *Hermenéutica: texto, sentido y tiempo*. México.

López Sáenz, C. (2003). Imaginación carnal en M. Merleau-Ponty. *Revista de filosofía*, 157-169.

Luc-Nancy, J. (1999). El intruso. *Dédale*, 129-140.

Lyotard, J. F. (1991). *La condición posmoderna*. Buenos Aires: Cátedra.

Mann, P. (2013). The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes. *Wallflower Press*, 1-6.

Martínez, F. (2007). El azar, la suerte y la ocasión. *Casa del Tiempo*, 14-16.

- Matos Astorgano, J. (2012). *Análisis y estudio crítico del largometraje Werckmeister harmóniák*. Gandía: Universidad Politécnica de Valencia. Obtenido de EL CORTE INGLÉS: <https://www.elcorteingles.es/bio/bela-tarr/>
- Melich, J. -C. (2014). *La lógica de la crueldad*. Barcelona : Herder.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Argentina: Planeta.
- Monserrat, V., & Melic, A. (2012). Las arañas en la cultura y el arte de occidente . *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, España.
- Murillo, J. (18 de Abril de 2017). *Revista Arcadia*. Obtenido de Revista Arcadia: <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/la-historia-del-tango/63011/>
- Nabert, J. (1997). *Ensayo sobre el mal*. Madrid: Caparros.
- Nietzsche, F. (1985). *Humano, demasiado humano*. México: Edaf.
- Nietzsche, F. (1992). *Así habló Zaratustra*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Nietzsche, F. (2006). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- Ortega y Gasset, J. (1998). *El Espectador*. México: Edaf.
- Ortega y Gasset, J. (1999). *La Deshumanización del Arte*. Madrid, España: S.L.U. Espasa Libros.
- Pachilla, P. (2013). Béla Tarr. Después del final. . *Paralaje*, 96.
- Pando, J. (1993). Agua y tiempo en el arte. *Espacio, tiempo y forma*, 647-672.
- Payno, M. (2007). *El fistol del diablo*. México: Porrúa.
- Pérez Cortés, F. (2016). *El acto creativo. Raíces de la acción creadora*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Pisi, R. (2008). *El simbolismo de las figuras circulares*. Argentina: Universidad Nacional de Cuyo.

- Quignard, P. (2018). *La noche sexual*. España: Funambulista.
- Rancière, J. (2009). *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2013). *Béla Tarr, el tiempo del después*. Santander: Shangrila Textos.
- Rangel, S. (2015). *Ensayos imaginarios. Aproximaciones estéticas al cine de David Lynch, David Cronenberg, Béla Tarr y Nicolás Pereda*. México: Itaca.
- Reygadas, C. (Dirección). (2012). *Post Tenebras Lux* [Película].
- Ricoeur, P. (1994). *El mal: un desafío para la filosofía y la teología*. Paris: Seuil.
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- Riding, A. (11 de Enero de 2000). *La Nación*. Recuperado el 30 de Mayo de 2017, de <http://www.lanacion.com.ar>
- Rodríguez Martín, M. E. (2005). Teorías sobre adaptación cinematográfica. *Casa del tiempo*, 82-91.
- Rodríguez, R. (1993). Aspectos ocultos de la identidad nacional: los afroamericanos y el origen del tango. *Ciclos*, 147-161.
- Rosenbaum, J. (04 de Abril de 2016). *JONATHAN ROSENBAUM*. Obtenido de JONATHAN ROSENBAUM: <https://www.jonathanrosenbaum.net/2020/07/a-short-note-on-bela-tarr/>

- Rosenfield, D. L. (1993). *Del Mal. Ensayo para introducir en filosofía el concepto del mal*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Roudinesco, É. (2011). *A vueltas con la cuestión judía*. Barcelona: Anagrama.
- Sade, M. d. (2016). *Justine o Los Infortunios de la virtud*. Madrid, España: Tusquets Editores.
- Safransky, R. (2000). *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets.
- Sartre, J. P. (2015). *A puerta cerrada*. México: Tomo.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: RIALP.
- Tarr, B. (Dirección). (1994). *Sátántangó* [Película].
- Tarr, B. (14 de noviembre de 2017). Conferencia. México, México, México: UNAM.
- Tornero, A. (2008). *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*. México: Casa Juan Pablos.
- Tornero, A. (2008). Inserción del mal en la literatura mexicana. *Inventio*, 83-91.
- Tornero, A. (2014). *Hacia una hermenéutica crítica*. México: Juan Pablos.
- Tornero, A. (2015). *Las mediaciones en la construcción del mundo: literatura y cine*. México: Juan Pablos.
- Velásquez García, E. (2013). *Estética del mal: conceptos y representaciones*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Vertov, D. (1973). *El Cine Ojo*. Madrid: Fundamentos.
- Villegas, A. (2015). *Ranciére y el inconsciente estético*. México: Itaca.
- Zavala, L. (2003). *Análisis del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Zavala, L. (2007). Ética y estética en la narrativa posmoderna: un modelo axial para cuento y cine.

*Casa del Tiempo*, 78-81.

Zigaina, G. (2013). *Temas y trenos de Pier Paolo Pasolini*. México: Siglo XXI.

Zweig, S. (2000). *La lucha contra el demonio*. Barcelona: El Acantilado.

Cuernavaca, Morelos a 20 de noviembre de 2020.

**Dra. Angélica Tornero Salinas**

**Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura**

**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **Los edros del mal. Propuesta para el análisis del relato del mal en Sántangó de Béla Tarr** que presenta el alumno **Christian Irving Martínez Romero**

Para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis es, en primera instancia, un estudio filosófico sobre una película clásica del director húngaro Béla Tarr. Su marco teórico parte del filósofo francés Paul Ricoeur sobre la simbólica del mal. El análisis no resulta ocioso dado que el tema central, el mal, se configura en el filme como conjuntos de edros, caras o planos de difícil acceso en términos históricos y parecen determinarse a través de situaciones ontológicas. Así la naturaleza del mal se encuentra en ejemplos de la literatura y la pintura y, en general de las artes visuales hasta llegar a su representación en la película. Por eso el texto acentúa también el análisis literario y cinematográfico para resaltar su carácter interdisciplinario, el hecho de que el mal es un tema que nos agota en la filosofía. La obra misma de Tarr estaría inspirada en una novela lo que da cuenta de su alcance múltiple. También, el trabajo muestra por añadidura una reflexión sobre la obra de Tarr y su impronta subjetiva en el marco del cine en general. En su desarrollo, el trabajo implicó la delimitación de conceptos cercanos al del "Mal", como la crueldad o la violencia. Así, el análisis hermenéutico filosófico se completa con el literario y cinematográfico.



FACULTAD  
DE A·R·T·E·S

**meal**  
maestría  
estudios de arte y literatura

La tesis está bien redactada, bien documentada y con la bibliografía adecuada. Además, su estructura es adecuada con un índice analítico producto de discusiones con el comité.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente  
**Por una humanidad culta**  
*Una universidad de excelencia*

Dr. Armando Villegas Contreras

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**ARMANDO VILLEGAS CONTRERAS** | Fecha:2020-11-20 09:31:58 | Firmante

EddqFgrQD2tf7JMgkfoH0KW5LNacatWICYiZoV7Q8G0Hqc5Rou+SsCgeXC3FW39tbd8sdSB7w5uU+LWK50iNY+ngYp0BPleSci/fMfXt7jWJ5eV/zSAxHxgwluarLKzJfG9tTk48E0pv4mvxDyErhg9x9BwD3B30a10nrGmYTbicFEAoPJQFFbRoOohN4KPq3u4ZjDHsLSz0F1sSnVWWAaXO0RLNjT1MAVCpnbS40xMO15TpCxUahWQs8wdde2Hjp2Z+S1bWaNO05CNAXzpiWRmfQKhDNYzdB1AZ6mXmnmqZ6rVnHTICoQj+4BE/Yga0+12WjhSXoX4r17i6j2lBw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



wcykqE

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/OrDMJUbluvuXXUHIkE1RL7qX4Upbq7Rg>





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD  
DE A.R.T.E.S

**meal** maestría  
estudios de arte y literatura

FACULTAD DE ARTES  
Posgrado

Cuernavaca, Morelos, a 16 de octubre de 2020

**Dra. Angélica Tornero Salinas**

**Coordinadora**

**Maestría en Estudios de Arte y Literatura**

Por medio de la presente le informo que después de leer y evaluar la tesis de Christian Irving Martínez Romero, titulada **Los edros del mal. Propuesta para el análisis del relato del mal en Sátántangó de Béla Tarr** para obtener el grado de Maestro en Estudios de Arte y Literatura, doy mi **voto aprobatorio**.

Fundamento lo anterior en los siguientes puntos:

La tesis presentada una reflexión y análisis de la representación del mal en la obra *Sátántangó* de Béla Tara que se reflejan a través de formas narrativas y simbólicas. La estética de Bela Tara se ha definido como una narrativa centrada en la reflexión y construcción de relaciones con la literatura que amplían el discurso cinematográfico.

La tesis propone una metodología original para describir el mecanismo como las formas simbólicas se integran en la narrativa de Bela Tarr. En primera instancia encontramos que la experiencia del mal, a través de su lenguaje y su uso lógico, aunque no siempre dialógico, reposa sobre tres símbolos arcaicos en los que se cimentaron las facultades malditas de quien hace el mal: la mancha, la atadura y el peso. Símbolos que inauguran el recorrido de la experiencia con un “malditismo”. El análisis que se propone es a partir de cinco esferas que se desarrollan en lo simbólico, lo temporal, lo azaroso, lo caótico y lo estético.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD  
DE A.R.T.E.S

**meal** maestría  
estudios de arte y literatura

FACULTAD DE ARTES  
Posgrado

El trabajo se apoya en teorías a partir de Rancière y Ricouer principalmente que le permiten una reflexión sobre el cine y filosofía que establecen espacios imaginarios le dan un marco de reflexión para establecer pautas para comparar la obra de Bela Tara con la obra de Raygadas, Dreyer, Tarkovski o Antonioni.

En la última parte de la presente investigación se hace una revisión del filme de Béla Tarr, donde se tratan de vincular las descripciones de los símbolos y los elementos dentro de su estructura narrativa, en sus presentaciones visuales y sonoras. Es por eso que se terminan haciendo tres diferentes tipos de análisis; el hermenéutico, el cinematográfico y el literario, que funciona a manera de comparativa entre los diferentes formatos de Sátántangó.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.  
Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente

**Por una humanidad culta**

*Una universidad de excelencia*

Dr. Fernando Delmar Romero

Profesor-investigador

Maestría en Estudios en Arte y Literatura

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**FERNANDO DELMAR ROMERO | Fecha:2020-10-21 09:46:09 | Firmante**

qbJg++CMHXCgFfmjrZG27OnUDE5kjd8aK3wANITjE6TPeikYU/lk4pIritpolnuJygZbNWLbHZUDvW+39geJAcRwCAHrvQYKT4B29OWCJXvrChNk4Eh2iHu/4MpU49NZB0vp4ufoEbeeEoyDfLRozKaV5AHYFFQGw+gUWAsyBVMeAMEqfzZOCluy7bLEOpm/IPzVV0cQ36+Tgn8gBTwaT8nw6RjJqSjC4G9/tYXGV+kZqsOWNvb91+WE8C8RYnw4HW4AJ2rl+pRyg3MOECblwMtQpEwVUCnlyJ4kawHiYxtjfF6AdQh6ylCc9Vtdrp0A+UhwOKswtncamKJXnbbA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



**T2PaSL**

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/sUfXH91plreIpS3wkThAi7NwGhaFHmWv>



Cuernavaca, Morelos a 2 de noviembre de 2020

**Dra. Angélica Tornero Salinas**

**Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura**

**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **Los edros del mal. Propuesta para el análisis del relato del mal en Sátátangó de Béla Tarr** que presenta el alumno Christian Irving Martínez Romero para obtener el grado de Maestro en Estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente: El autor presenta una interesante aproximación a una obra cinematográfica de Béla Tarr, en la que parte del enfoque hermenéutico de Paul Ricoeur para llegar a desarrollos conceptuales propios. El estudio incluye de manera secundaria un análisis de la novela de L. Krasznahorkai transpuesta en la película de Tarr, cumpliendo de este modo la aproximación a distintos medios estimulado por el programa de Maestría. La tesis es original, está bien organizada, y su escritura clara y vehemente da cuenta de un estilo personal ya asentado.

Sin más por el momento, quedo de usted

Atentamente  
**Por una humanidad culta**  
*Una universidad de excelencia*

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

ANGEL FRANCISCO MIQUEL RENDON | Fecha:2020-11-02 19:14:57 | Firmante

ROV+XCMhK084JShrGgD+zXUUsyKRCoi8cvUaLqIOWis41Q7iFyMJg4n3CNORvalGFNmMMJlrtVlbrZFp87PXLZe0Fp3lsmLU13gdtP16TxBfpbrZxJ+ZAK3rK8pdGwZH7aSo9ILoZ8oN2wwg7BDQv/Hz8e6PKuhXFIsLi2z/xHMTPhaa2gA9veZjtFRmBtZuV+6VE5tSvuTymZSyEquDE/U90YTXHCKZCFQ02lpFX4LxA7mXKNJD9g+MU1pV/la0ooKLC09b+myeL8A3Uf87BOIFgZggNyWnyKwYVeemdd3YfD25MVF2cj+1gc8pR7bpvSolNauPj36XJVwHhgH1+g==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



9onqX0

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/LkVXGjFXqdJlIBipy3meV4y5xg440yFy>



Cuernavaca, Morelos a 19 de noviembre de 2020.

**Mtra. Juana Bahena Ortiz**

**Directora de la Facultad de Artes**

**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *Los edros del mal. Propuesta para el análisis del relato del mal en Sátántangó de Béla Tarr* que presenta el alumno

**Christian Irving Martínez Romero**

Para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

En este trabajo se ha realizado un importante análisis de la obra cinematográfica *Sátántangó* del cineasta húngaro Béla Tarr. El objetivo es claro: descubrir las formas simbólicas del relato del mal en este filme.

La primera parte de la investigación destaca por la profundidad con la que se indagó en la obra de Tarr; hay un conocimiento suficientemente amplio de su filmografía, así como del contexto. En ese mismo capítulo, se expone la hermenéutica de Ricoeur que será utilizada en el análisis. Asimismo se expone el “clatro”, a partir del cual se realizará la exploración sobre el mal.

El segundo capítulo se retoma el “clatro” y la teoría de Ricoeur para explorar el tema del mal en la literatura y en el cine. En lo que respecta al cine, se analiza las propuestas de Carl Theodor Dreyer y Carlos Raygadas con el argumento de la semejanza en el manejo del mal entre estos dos directores y Tarr.

El tercer capítulo corresponde al análisis de la novela Sátántangó de László Krasznahorkai y el film del mismo nombre de Tarr. Hay un minucioso trabajo de acercamiento interpretativo, aunque quizá algo voluminoso, lo que resta eficacia.

Se trata de un trabajo suficientemente estructurado, con una redacción también suficiente y fuentes bibliográficas actualizadas.

Aunque este voto es aprobatorio, no quiero dejar de mencionar algunos aspectos que mejorarían el trabajo, no para que se consideren ahora, sino en futuras investigaciones. La introducción es innecesariamente larga y el planteamiento del problema y de los objetivos se hace en la página 15. Habría sido más adecuado ofrecer a los lectores el planteamiento del estudio desde las primeras páginas. El trabajo está saturado de información y de asuntos que, si bien son pertinentes, resultan innecesarios para lograr el objetivo principal. Ejemplo de esto son las amplias exposiciones sobre el mal, el análisis parcial de obras de otros directores, la exploración del mal en la literatura. Habría convenido, desde el inicio, abocarse a un estudio comparado de la novela y el filme o solamente del filme. También hay que señalar que si bien el desarrollo de Ricoeur es el que ha sido utilizado principalmente se menciona a otros autores de orientaciones incluso contrarias a la hermenéutica del filósofo francés sin explicar o profundizar en estas elecciones.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente  
**Por una humanidad culta**  
*Una universidad de excelencia*

Dra. Angélica Tornero Salinas  
PITC

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

ANGELICA TORNERO SALINAS | Fecha:2020-11-19 19:43:10 | Firmante

bsducyYjG40BGMi0ahuQ0QW+Bo3oiTgO1YtM3ZqLX4rk/3DDen8UwVhrv9TWrIB2DLbG7yvaprLEpKJDMZgMihjV0xrZyEUHhBjCc9+buME3z++pJqB1+ic/gePWw8RtieKmb3S  
CGCyC66aKAIZlZ02myKgkxLl5nIFQjsobQgkwtgThHb7hRZ8UIK87T1JNfIM7P8kZh+PLwa5KbZf0M0uxN64XDkD+F7T4dF6p9x0G/yIHJ3CFGzBs4MahBhW7LglAJX06LDP0FtSY  
WTVdJ8xNlJd+3/KLO6Dk2zvUnggsyaRtWASFJWzDvQLLFAEIOSYu6dyTDCtBric7jUT0Q==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[h4BmO3](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/ugzBZBqnc9goceN7XvWjIAGcH5OaL5d4>



Cuernavaca, Morelos a 19 de noviembre de 2020.

**Dra. Angélica Tornero Salinas**

**Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura**

**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis Los edros del mal. Propuesta para el análisis del relato del mal en Sátántangó de Béla Tarr que presenta el alumno Christian Irving Martínez Romero.

Para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

La interpretación que hace de la obra cinematográfica de Béla Tarr es interesante y muestra un gran conocimiento acerca de su obra y el contexto socio-histórico de Hungría.

Da su definición del mal, creo que sería conveniente poner cómo entiende o interpreta la narrativa moderna (versus la narrativa clásica) y el por qué Tarr pertenece a la narrativa moderna. Considero que habría que poner fechas (de nacimiento y/o muerte – como bien se hace en la página 73) de los cineastas y/o autores citados y evitar tantas cursivas en la redacción. También agregar los nombres de pila de los autores mencionados (por ejemplo, Baudelaire). Siento que la parte del diablo, se pone de una forma muy generalizada – México, Alemania, Francia, Hungría.

Béla Tarr es un cineasta muy conocido en Hungría, pero no necesariamente, en el ámbito internacional, así dar sus datos desde el inicio de la introducción e indicar cuál es el propósito de la tesis y no dejarlo hasta la página 15. Es hasta el primer capítulo que sabemos algo del cineasta y cuando la escritura se vuelve más amena y concreta.

Lo que me incomoda es el lenguaje rebuscado. Un ejemplo es: “En este sentido, su obra resulta rebotante para la interpretación simbólica de ciertos elementos inmateriales y filosóficos, de naturaleza humana y adheribles a la idiosincrasia lógica y cultural del ser humano, en este caso, al relato del mal.” Algo que es repetitivo en toda la tesis, pero se que a estas alturas no se puede cambiar. Otro ejemplo que me queda nada claro es su interpretación acerca de “el horror, el horror” que dice Kurtz en sus palabras al morir en *El corazón de las tinieblas*.

Ese lenguaje rebuscado habría que corregir y es una recomendación para el futuro para poder aterrizar las ideas y conceptos, y no perdernos en una retórica que no es clara.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente  
**Por una humanidad culta**  
*Una universidad de excelencia*

Dra. Anna Juliet Reid

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

ANNA JULIET REID | Fecha:2020-11-19 12:15:42 | Firmante

ioVowMWrT5oGBUlakU9vJnDsUKFRbgPVWgzczl/ycxuUpAlr3ETi7x3X0fO+bB/tvFKNW86ROVM6dR4Fg+gJQKv3yuVDZ/xwKxllf7RD2HH7AilhWVjZR0+I98hMyW1BeKctVL9Wy5ckwthAE2gWIENcXuEvnU8dbStsWZR/F1Gb9R7IkQRUROEHwPglvY05RW+FzVdudJhxTRtGk0OqrGAumE9BbSVYcmMj/NJ7AUTa15HaUm26F31Mz9E8ZeiMrzT8ftNSrzGTzA0sUCQqszDlSdm/O4OR/otWEOH1V8/wf/HOhW4QqBlfCmUuABjAVtS55xFP1w0U7Z7YGvD4A==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



**vxGS1E**

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/WecgNOOAFvpubjdOYnpXgod0brQkRTk>

