

Comunicación y Riesgo

AE-IC 2012 Tarragona

ABSTRACT

Nuestra intención es analizar las operaciones narrativas y discursivas llevadas a cabo por el realizador austriaco, Michael Haneke, durante su etapa televisiva. Para explicar y reflejar con la mayor claridad posible su evolución estilística comenzaremos el estudio desde su primer película, *El séptimo continente* (*Die Siebente Kontinent*, 1989). Así podremos apreciar de qué manera los trabajos televisivos sientan las bases discursivas en su ulterior periodo profesional. A lo largo de esta comunicación pretendemos revelar la enorme coherencia emprendida desde su primera y radical producción, *Und was kommt dannach/After Liverpool* (*¿Y qué viene después?*, 1974), pasando por la moderna y arriesgada adaptación literaria de Ingeborg Bachmann, *Drei Wege zum See* (*Tres senderos hacia el lago*, 1976), hasta llegar a sus últimos trabajos en el mencionado medio: la pesimista mirada sobre la novela de Joseph Roth en *Die rebellion* (*Los europeos/La rebelión*, 1993) y la áspera lectura de Kafka en *Das schloss* (*El castillo*, 1997). Una vez que nos adentremos en estas radicales iniciativas comprobaremos el enorme atrevimiento que ha tenido el cineasta bávaro al acometer todas estas narraciones pues hoy en día serían difícilmente factibles en la televisión. Dicha audacia no es sólo por el carácter abrupto y desabrido de sus relatos sino también por la envoltura formal distante, la flemática puesta en escena y la proyección metalingüística que adquieren las imágenes para interrogarse sobre las formas de representación de la misma realidad, pero también por los temas planteados. Haneke se ajusta fielmente a la valoración freudiana de que el origen del mal del individuo está en la familia. A partir de las frustraciones vitales se oculta una existencia regida por la supuesta armonía de la institución familiar donde, en el fondo, emergen los síntomas anestesiados de la sociedad de bienestar, en suma, de la denominada –por Guy Debord- sociedad del espectáculo.

PALABRAS CLAVE

Alegoría, Plano objetivo, banalidad del mal, representación de la violencia, efecto de distanciamiento.

Pablo Ferrando García¹
Universitat Jaume I de Castelló

PENSAR LA IMAGEN
La producción televisiva de Michael Haneke

1. Ver / no ver

En la primera película de Michael Haneke, *El séptimo continente* (*Die Siebente Kontinent*, 1989) existen tres objetos domésticos cuyas dimensiones simbólicas trascienden al discurso del filme: la pecera, el automóvil y el televisor. Los tres elementos de la puesta en escena son representados como sinécdoque de la institución familiar. La imagen de la pecera (mostrada en planos medios o generales) recrea el espacio burgués de la familia, adquiere una significación alegórica al ser presentada ésta sin personalidad, aislada del exterior, silenciosa pero agradable de ver. Avanzada la película, cuando la pecera sea destrozada por el padre, los peces irán ahogándose hasta morir (a través de primeros planos), lo cual ya nos conducirá de manera indefectible al trágico desenlace, es decir, a la mortífera autoagresión de la familia.

El automóvil tiene una presencia más destacada en la película y se presenta desde el mismo prólogo, en el tren de lavado. Incluso puede rastrearse en buena parte de la filmografía de Haneke esta alegoría visual. La familia está en el interior del mismo, integrado en él, y de esta metáfora puede colegirse el retrato de la unidad familiar aislada que pretende lavar y dar brillo a su imagen. El fuera de campo -segundo de los rasgos bressonianos que Haneke rentabiliza óptimamente en esta película- sugiere la presencia del túnel de lavado de automóviles, una máquina que contribuye al maquillaje de la fachada de la familia, pero al mismo tiempo ayuda a eliminar la construcción de un espacio físico concreto al trascenderlo a un nivel más conceptual.

Por último la alegoría de la televisión que, por razones de espacio, trataremos de analizar con más detalle pues creemos que es la metáfora visual más destacada de *El séptimo continente*. No debemos olvidar que tras quince años en el medio televisivo emprende esta propuesta cinematográfica, por lo que su pronunciamiento sobre la pantalla electrónica adquiere un pronunciado relieve. Gracias a ella le permite a Haneke desarrollar una dialéctica entre el ver/no ver. El televisor va ligada a la ceguera y compartimos la idea que formula Eva Kuttner cuando sostiene que la televisión emerge como la principal metáfora de esta película: "llena el

¹ La presente comunicación se enmarca en el Proyecto *Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos*, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008- 00606/SOCl, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

vacío de forma fiable, proporciona el compañero de barco a lo largo de la vida y la muerte y sigue siendo el único objeto de 'supervivencia' para sus dueños" (2010, p.308). Todos los motivos visuales de *El séptimo continente* nos devuelven a la última escena donde finalmente se funden en una imagen alegórica de la ceguera: en los momentos de agonía de Georg (Dieter Berner) mira la pantalla del televisor donde no hay más que nieve. Creemos que es aquí donde puede evidenciarse la impronta radical del cine hanekiano, pero la trayectoria narrativa de este filme se inicia a partir del punto de inflexión llevado a cabo en el primer bloque ante el descubrimiento de una leve inquietud familiar: la revelación de una travesura de la hija del matrimonio, Eva (Leni Tanzer), en un día de colegio, quien pretende llamar la atención de su profesora y sus padres simulando una pérdida de visión. Esta ocurrencia narrativa tiene su proyección metafórica en la forma de vida de la familia, la cual está regida por las apariencias y el ocultamiento de las grises vidas mediante la inercia de sus rutinas. Después de que la maestra descubra el fingimiento de Eva, por montaje directo pasaremos a una imagen en negro (un recurso expresivo usado de forma sistemática en esta película pero que también aplicará en sus posteriores filmes). De este modo nos es negada la continuidad visual y narrativa, sin embargo a continuación y gracias al mismo tipo de montaje le sucede la secuencia de la óptica, donde un paciente habla de una antigua y fea compañera de colegio que llevaba por vez primera gafas. El primer plano de Anna (Birgit Doll), la madre de Eva, que está manejando un aparato para la vista y dirigiendo su mirada hacia el lado izquierdo del encuadre parece sugerir, de forma sutil, respecto a la imagen precedente de Eva, la incapacidad de la mujer por ver la demanda afectiva de su hija.

De igual manera podemos entender esa inquietante y descarnada simetría emprendida casi al término del primer bloque del filme, el cual Alexander (Udo Samel) está viendo la televisión tras la cena, junto a su hermana Anna (Birgit Doll) y Georg (Dieter Berner), el marido de ésta. Una vez mostrada la imagen en negro que abre esta escena nos presentan sendos planos fijos: uno se corresponde a las imágenes de la televisión y las otras tres pertenecen a los primeros planos de los personajes mencionados que parecen encontrarse en un inquietante estado de letargo. En el primero de ellos la cámara está emplazada frontalmente respecto a la estantería del comedor, el lugar donde se encuentra la televisión. Esta imagen es presentada en plano medio, sin mediar ninguna perspectiva visual de los personajes de la ficción y se concibe como un plano objetivo, es decir, parece que sea el espectador el único testigo de las imágenes electrónicas. Después de un largo minuto, de pronto, irrumpe una voz en *off* de Alexander aludiendo a un recuerdo de su madre fallecida: "*¿Sabes lo que me dijo mamá al morir? A veces me pregunto cómo si en vez de cabeza tuviéramos un monitor....*" Unos instantes más tarde

asistimos a un primer plano de Anna absorta, viendo igualmente la televisión y escuchando – junto a nosotros- las tetricas palabras de su hermano: “*Para que todos viéramos lo que pensamos.*” Luego iremos viendo, sucesivamente, los primeros planos de Georg y de Alexander. Por último y tras los semblantes mortecinos irrumpe la pantalla en negro.

Así pues, gracias a esta operación de montaje obliga a reubicar la posición del espectador frente a las imágenes televisivas. A lo largo de estos cuatro planos el espectador es integrado en la diégesis mediante la creación de esa cuarta pared insinuada por el ya mencionado plano objetivo. El punto de vista del espectador queda emparejado con la de los personajes del relato en el momento en que emerge la voz en *off* de Alexander. Debemos hacer notar que Haneke evita a toda costa un plano general de la escena para situar el contexto pues busca, *ex profeso*, una cierta ambigüedad en el desdoblamiento del punto de vista en que se ha tomado el plano objetivo de la televisión. Somos nosotros los que vemos la televisión, desde el contracampo, y oímos la voz en *off* pero nunca es referenciada de manera visual, no vemos en ningún momento cómo verbaliza Alexander su pensamiento. Inferimos quien ha pronunciado las palabras por los escasos datos suministrados previamente en la película. Por tanto, esta información vertida sobre las imágenes nos obliga a pensar, necesariamente, sobre el lugar que ocupamos frente a la escena familiar. Y esta consideración queda confirmada una vez que entra bruscamente en la pantalla una imagen en negro para suspender la acción que nos ha sido dada. Los seis segundos de negro deniegan el devenir de la propia representación fílmica al tiempo que nos llevan a un efecto de distanciamiento con el fin de constatar la emergencia del sujeto de la enunciación.

Haneke establece una trágica simetría de la secuencia comentada arriba con el final de la película: el parpadeo de la nieve televisiva que se produce en la clausura, cuando el padre de familia, Georg, una vez que fallece su hija y presencia la muerte por suicidio de su esposa, asiste a los últimos momentos de su vida frente al televisor después de inyectarse por vía intravenosa una letal sobredosis de somníferos tras el intento fallido de ingerirlos por la boca. La proximidad del deceso es representada mediante la combinación de flashes visuales (formadas por algunas de las imágenes que han desfilado a lo largo de la película, las cuales constituyen los tres últimos años de su vida) y los planos subjetivos del agonizante a través del ominoso acercamiento de la pantalla del televisor. Conforme fluyen las imágenes catódicas irán invadiendo la pantalla de cine paulatinamente para ser subsumidas en última instancia por nosotros, los espectadores, desde la posición del protagonista. De forma similar a lo analizado arriba, podríamos señalar la presencia de la cuarta pared. La mirada de Georg llega a confundirse con la del propio espectador al constituirse la perspectiva visual ambiguamente en

plano objetivo. Sin embargo cuando la imagen de nieve electrónica invada toda la pantalla la diégesis queda borrada y se transforma en una operación metafílmica ya que apela directamente a la mirada ciega del espectador. Se pone en evidencia la representación audiovisual por obra y gracia del montaje que impele a cobrar conciencia sobre el estatuto de las imágenes pero también a mantener una distancia, a pensarlas con el fin de socavar la conciencia del espectador. Por otro lado, en el plano narrativo encontramos una propensión hacia los relatos fragmentados y a una indeterminación espacio-temporal, los cuales permiten traspasar su dimensión diegética “para acceder a lo sensorial y, en este mecanismo, el tratamiento espacio-temporal reviste una importancia capital” (Tarín, 2010, p.169). De ahí que logre ampliar su discurso fílmico gracias al desarrollo metafórico de sus relatos donde “el cruce de ficción-realidad ha dejado de constituir una dicotomía para convertirse en una imbricación.” (Tarín, 2010, p.169)

2. La imposibilidad de la comunicación.

Cuando descubrimos los primeros trabajos televisivos del cineasta que nos ocupa resulta sorprendente, cuanto menos, comprobar su enorme atrevimiento al acometer producciones que, hoy en día, serían difícilmente factibles. No sólo por el carácter abrupto y áspero de sus relatos sino también por la envoltura formal distante, la plástica gélida, la proyección metalingüística que adquieren las imágenes para interrogarse por las formas de representación de la misma realidad –véase, por ejemplo en *Señorita - Un melodrama alemán*, (*Fräulein – Ein deutsches melodrama*, 1986) que habla de la contaminación de las imágenes sobre la realidad-, pero también por las líneas temáticas: la exhibición impúdica de la violencia, la soledad, la incomunicación en la sociedad actual y sobre todo ello gravita la institución familiar como caja de resonancia en la sociedad de consumo y de “la ignorancia” (Brey, 2003, p. 43). El retrato familiar que efectúa en sus producciones televisivas es sombrío, siniestro y trágico. Haneke se ajusta fielmente a la valoración freudiana de que el origen del mal en el individuo está en la familia, pese a que también haya componentes positivos. Los personajes hanekeanos no encuentran alivio en la verbalización de sus preocupaciones vitales. El concurso de la palabra no explica el conflicto interior del ser con el existir del hombre ya que éste se erige en sujeto escindido entre sus proyecciones imaginarias, sustentadas por una sociedad que privilegia y alimenta éstas, y el *non sense*, la lucidez de la irremediable ausencia de sentido de la realidad: “El cine de Haneke muestra *hechos en bruto*, y las palabras frecuentemente también son simplemente eso” (Montero, 2008): significantes que no generan significado. Esta forma de narración, en la que a su vez se proyecta un sentimiento de vacío existencial sartriano, bien

puede tener un calado pesimista cuya tristeza, tal y como sugiere Hernández Les, al comentar *El séptimo continente*, invalida toda perspectiva de futuro que posibilite la necesidad de transformar las cosas cuando los personajes hanekeanos “se refugian en una cómoda vida irreflexiva y rutinaria que les hace sentirse muertos vivientes” (2009, p. 60).

Acaso lo más terrible para el espectador es constatar que las ficciones televisivas más notables –al igual que sus posteriores filmes- de Haneke carecen de catarsis ya que no existe redención alguna con las/los víctimas/personajes de sus vidas banales y grises. Toda vez que, además, las estrategias filmicas operadas persiguen un *efecto de realidad* no sólo mediante una planificación basada en planos fijos sostenidos y/o planos secuencias -lo cual contribuye a generar una experiencia física semejante a la vivida en la realidad-, sino también por la naturaleza fragmentaria de sus relatos ya que cada acción narrativa o secuencia cobra una autonomía propia, una apariencia azarosa y desarticulada de su propia estructura narrativa. De tal modo que dichas escenas se convierten en tiempos muertos y adquieren, por ello, un nuevo sentido.

También queremos destacar el empleo del sonido directo y la ausencia de la música extradiegética como otras elecciones estéticas que van en esta misma dirección. Sin embargo la incorporación de la música clásica, en el seno de la diégesis contrasta terriblemente con lo siniestro de lo cotidiano. En este sentido estamos muy próximos a “la noción kantiana de lo sublime como límite de lo soportable, justo después de cruzar el umbral de la armonía podemos encontrarnos en el terreno de lo doloroso.” (Trías, 1998, pp. 67-87)

Si nos hemos detenido en todas estas consideraciones es porque podemos rastrearlas en su carrera televisiva. Nuestra intención es centrarnos en sus trabajos televisivos² más notables –dado el espacio limitado del que disponemos- que nos sirvan para ejemplificar su trayectoria pero también con el fin de iluminar sus películas. De este modo constataremos una cohesión emanada desde sus inicios, los cuales ya contravenían al modelo dominante de los medios audiovisuales. Por tanto pretendemos dedicar unas líneas a su primer trabajo de televisión, *After Liverpool (¿Y qué viene después?, 1974)*, puesto que prefigura los rasgos formales y semánticos que a partir de *El séptimo continente* (1989) vamos a encontrar. Además, nos centraremos en *Drei Wege zum See (Tres senderos hacia el lago, 1976)*, inspirada en la novela de la notable escritora Ingeborg Bachmann. Luego seguiremos con la producción más contundente y que conecta mejor con toda su obra cinematográfica: *Lemminge* (1979), articulada

² Todas estas producciones televisivas las hemos podido visionar gracias a una completa retrospectiva que la Filmoteca de Valencia efectuó en Febrero de 2006. Las reflexiones apuntadas en estas páginas son el producto del seguimiento de dicho ciclo. Agradezco a Francisco López Martín, Director de la colección de cine de Akal, sus conversaciones y colaboración desinteresada para el desarrollo de este apartado.

a su vez en dos capítulos, *Primera parte: Arcadia* y *Segunda parte: Herida*. Y acabaremos con el último trabajo de televisión antes de que iniciara su andadura con el cine. Debemos destacar que, después de *Benny's Video* (*El video de Benny*, 1992), Haneke realizaría una extraordinaria interpretación del breve relato de Joseph Roth con el título homónimo *Die rebellion* (*Los Europeos*, 1993). Su último trabajo televisivo ha sido una respetuosa, arriesgada -por radical- visión de la novela de Kafka, *Das schloss* (*El castillo*, 1997). Estas dos últimas propuestas son las más brillantes y depuradas, ya están afiliadas a la personalidad cinematográfica de Haneke. Por tanto, aquí sólo nos detendremos en aquellas producciones donde aún no ha encontrado sus marcas estilísticas y donde se percibe con claridad una evolución profesional y estética. Este marco de estudio sobre la obra de Haneke implica el riesgo de construir una mirada tan limitada como fragmentada, pero nos posibilitará una lectura metonímica y acorde al carácter estilístico de toda su obra. Así pues, dada su carta de naturaleza asumiremos el riesgo de llevar este marco restrictivo al que vamos a someter la obra del cineasta bávaro.

3. La manzana de la discordia.

La primera producción televisiva de Haneke, *Und was kommt dannach/After Liverpool* (*¿Y qué viene después?*, 1974), está inspirada en la obra teatral del dramaturgo londinense James Saunders, máximo exponente del "teatro del absurdo" británico de los años 60-70, pero la puesta en escena fría y distante del realizador austriaco se encuentra más próxima al universo beckettiano por su naturaleza sombría y minimalista. No obstante, el trabajo televisivo se diferencia del pesimismo de Beckett porque éste suaviza sus textos a través de un peculiar sentido del humor negro y sórdido, mientras la propuesta hanekiana carece de ello. El cineasta bávaro se ha servido de "la traducción alemana del escritor Hilde Spiel" (Howarth; Spagnoletti, 1998: 159) y ha respetado la estructura fragmentaria del texto original. El propio James Saunders define su obra como "un conjunto de piezas que se realiza por uno o más actores y actrices. El orden en que las interpretaciones se hacen no se especifica. Usando una analogía musical, el guión ofrece un gran número de variaciones posibles." (Rebhandl, 2010: 191) El título alude al espíritu ya pasado de los Beatles (a la década de los setenta) y pretende mostrar el mundo de una pareja ex – *hippie* (interpretados por Hildegard Schmahl y Dieter Kirchlechner), de unos treinta años, que vive una serie de pequeños momentos cotidianos en los cuales se producen "el fracaso de la comunicación (...) Se reemplaza la política por lo personal y por la visión de la prosperidad." (Grundmann, 2007, p. 8)

La pareja disfruta de un confortable apartamento burgués, con muebles modernos y restos de la vida diaria: periódicos viejos, libros de bolsillo dejados de lado y un cartel de la película *Masculin, féminin* (1966) de Jean Luc-Godard, sobre una pequeña mesa de cocina. Aparte de estas escasas informaciones poco más se sabe de los protagonistas: ignoramos sus nombres, sus profesiones (el hombre es escritor, pero de la mujer nada se sabe) y tampoco existe una concreción geográfica del lugar donde viven. Esta indeterminación del tiempo y el espacio narrativo en el relato le confiere un rasgo universal debido a su naturaleza alegórica. El anonimato de los personajes, sin embargo, bien puede considerarse como una característica plenamente reconocible en muchas de las películas que hará luego Haneke.

El conflicto dramático de la pareja protagonista, en *Und was kommt dannach/After Liverpool* (*¿Y qué viene después?*), se evidencia a partir de una manzana cuyos atributos metafóricos nos retrotraen al texto fundacional del Génesis. Pero es a través de la palabra donde se exponen las dificultades de comunicación de la pareja y éstas son reflejadas de múltiples formas. En este sentido guarda una gran proximidad, en el plano narrativo, a las *Escenas de un matrimonio* (1973) bergmanianas y a las piezas de Harold Pinter por el sutil juego de relaciones de poder que se establecen entre los miembros de la pareja, así como por la carga de violencia que se desata cuando los personajes procuran romper -o mantener- la célula que los mantiene unidos.

La historia, además, está marcada por la recurrencia a determinados motivos: la manzana, los juegos a los que da lugar, pero también las citas acompañadas por la música de algunos comentarios en los intertítulos que enlazan los fragmentos. Las señaladas citas heterogéneas que hay en esta producción televisiva, como las de Godard, McLuhan, Wittgenstein, Henry Miller, los Beatles o el reiterado uso del tema "*I Cant Get No) Satisfaction*" de los *Rolling Stones*, contribuyen a fragmentar el relato, pero también fomentan la reflexión en torno a la manipulación de los materiales visuales y sonoros. El tema de los *Rollings Stones* cortocircuita cualquier posibilidad de explicar dichos motivos o de considerarlos meros encabezamientos directamente explicativos de los fragmentos del relato. Estas piezas narrativas van perfilando, más que la evolución de la pareja, su vertiginoso carácter de espiral que se enrosca en torno de sí misma. Una espiral que ciñe al hombre y a la mujer hasta el punto de que la ruptura, y por ende la recuperación de la individualidad de cada uno de los protagonistas, vendrá marcada por terribles ataques de violencia (el episodio en que el hombre trata de demostrar a la mujer que ésta no le ama "haga lo que haga", o el del juego de la conversación telefónica que conduce a un aumento irremisible de los niveles de violencia que los protagonistas se infringen mutuamente). El tema de la representación de la violencia, capital en la obra de

Haneke, como bien sabemos, constituye otro de los pivotes fundamentales de este temprano trabajo.

Resulta particularmente llamativo que en la primera película televisiva puede advertirse una cohesión entre la forma visual y su discurso. Ningún fragmento del mismo presenta de manera aislada a la pareja protagonista (se recoge al hombre y a la mujer en continuas conversaciones y disputas, nunca salen del interior de la casa) y se emplea escasamente el plano/contraplano, logrando con ello un efecto eficaz en los episodios más violentos: véase cuando concluye un cruel juego de pequeñas agresiones mutuas. También puede llegar a rastrearse la coherencia estilística entre este trabajo televisivo con otros títulos más recientes del cineasta, como la preferencia por los planos fijos sostenidos y los planos secuencia. En estos dos rasgos formales conceden un valor fundamental a la voz y a los cuerpos de los actores. De esta manera puede advertirse una composición escenográfica marcadamente teatral. Debemos señalar, por otro lado, que el relato discurre dentro de la casa, lo no oculta el origen del texto dramático. Además de las dos características mencionadas arriba (el plano fijo y los planos secuencia), las cuales vinculan a esta producción con su posterior cine, cabe señalar el uso de los reencuadres en el interior de los planos que proporcionan los espejos o los marcos de las puertas (así la puesta en escena refuerza la idea de enclaustramiento, de falta de libertad y atmósfera irrespirable). Esta marca enunciativa de la puesta en escena nos recuerda a los filmes de Fassbinder o del mentor de éste, Douglas Sirk. Gracias a ella logra mantener la tensión al espectador a través de la violencia psicológica entre la joven pareja.

Las primeras imágenes de esta producción pueden resumir la propuesta de Haneke, al tiempo que nos permite apuntar sobre los criterios estilísticos y discursivos de su cine posterior. Esta película de televisión comienza con materiales de archivo de un concierto de los Beatles claramente manipuladas mediante un efecto de solarización plástica, además de ser ralentizadas y limitadas por un marco blanco. En medio de las mismas van desfilando los escuetos títulos de crédito de la película con rótulos igualmente en blanco. Por último vemos la cita de Godard en la cual afirma: *"El filósofo y el cineasta comparten una cierta vida - la visión del mundo-, que es específica para una determinada generación"*. Simultáneamente a todas estas informaciones visuales escuchamos uno de los *riffs* de Keith Richard más famosos del *rock and roll*, seguido por la voz de Mick Jagger cantando *"I Cant Get No, Satisfaction"* de los *Rolling Stones*. Así pues, constatamos que el ritmo de las imágenes no se corresponde estrictamente con las imágenes y menos aún que el tema musical obviamente pertenezca a los planos vistos. Hay una manipulación sonora sobre las imágenes y la suma de ambos materiales (el visual y el sonoro) nos lleva a un sentido completamente distinto al que originariamente pudiera plantear. La

primera parte de la cita del realizador franco-suizo resuena en toda la filmografía de Haneke, su perspectiva discursiva está orientada a una reflexión sobre la realidad social contemporánea.

Luego viene la primera imagen de la ficción: el plano medio de una pareja que descansa en la cama tras haber consumado el coito. Durante un plano fijo sostenido de seis minutos (en un evidente picado) asistimos a los desencuentros iniciales del entendimiento de la pareja a causa de las trampas del lenguaje: "¿He sido bueno?" pregunta el hombre a la mujer. Y ésta le responde con otra pregunta. Ella quiere que sea más precisa su pregunta: *¿Era bueno en comparación con otros amantes de ella en ciertos momentos de su vida?* "Es una pregunta muy sencilla", afirma. Y ella vuelve a plantear una nueva interrogación: "Bueno, no lo es, y tampoco lo es esta otra pregunta que obsesiona a las parejas: *¿Me amas?...*". Así pues, en medio de la maraña de manifestaciones se va tejendo una comunicación difícilmente resolutive hasta el punto que se comprueba una imposibilidad de comprenderse plenamente. Como afirma Bert Rebhandl la mujer y el hombre pasan por todos los movimientos de la vida cotidiana de una pareja y se ven encarcelados por el lenguaje sin encontrar una salida:

Es evidente que el lenguaje no es la herramienta que acerca a las personas, sino que las aliena. Sólo en la última escena el hombre abre la situación a otra dimensión. Por primera vez (y de una manera que sugiere que ha sido repentinamente inspirado) habla apasionadamente de una tercera persona, un hombre ciego que solía observar en la calle. Parece que la película sugiere que es posible decir algo sobre el extraño, precisamente porque esta persona sigue siendo desconocida, aunque es imposible decir algo acerca de nosotros mismos, precisamente porque nos dicen saber algo sobre nosotros mismos³ (Rebhandl, 2010, p.192)

4. Senderos del recuerdo amoroso

La siguiente producción televisiva fue *Spermüll (Basura, 1976)* y la hizo en el mismo año que presentara *Drei Wege zum See (Tres senderos hacia el lago, 1976)*. *Spermüll (Basura)* fue producida por la emisora televisiva alemana *Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)*. Esta producción narra la difícil convivencia entre una pareja de ancianos, por una parte, y su hijo y la mujer de éste, por otra. Los temas de la familia, del poder y de la violencia, recurrente en la filmografía del director, se anudan una vez más en este trabajo de televisión. Y sin embargo, pese a ser su segunda obra, resulta convencional y mucho menos osada que la primera a la par

³ La traducción es mía.

que menos efectiva. De hecho puede notarse un estilo visual tosco y enfático debido al reiterado uso de *zooms* (muy propios en esta época) y a movimientos panorámicos de cámara poco eficaces. Pese al tratamiento narrativo previsible y tópico no podemos olvidar algunos planos e ideas visuales interesantes. Uno de los momentos más notables lo encontramos en la atractiva panorámica circular que cierra el prólogo del capítulo televisivo (en ella presenta la frustrada visita por parte de la pareja anciana a la sala de conciertos y el retorno a casa para ver la televisión), que por una parte vincula ineluctablemente a los personajes con ese entorno confortable y burgués del que serán desalojados (y que, a su vez, serán expoliados), y por otra anuncia brutalmente su destino (el de las cosas y los seres que pueblan ese espacio íntimo, vacío y cerrado): la aparición del título del filme en mitad de la pantalla etiqueta visualmente como “basura” cuanto se nos acaba de mostrar: los ancianos y su hogar.

Sin embargo, la escritura cinematográfica de *Drei Wege zum See* (*Tres senderos hacia el lago*, 1976) manifiesta una cierta voluntad de modernidad ausente en aquella. Fue concebida para las emisoras públicas *Südwestfunk* (SWF) y *Österreichischer Rundfunk* (ORF) y está fielmente inspirada en el libro de Ingerborg Bachmann, cuyo título homónimo, *Tres senderos hacia el lago*, se ha publicado en una destacada editorial española (Bachmann, 2011) Probablemente, el hecho de que esté basada en un relato de una de las escritoras en lengua alemana más importantes de posguerra, nos permite pensar que Haneke se sintió atraído por la naturaleza moderna del libro además de las sugerencias planteadas. La breve novela que aquí nos ocupa salió a la luz en 1971 y, de forma muy similar a la película televisiva, cuenta el regreso de una fotógrafa profesional a la ciudad austriaca en donde se crió, Klagenfurt (localidad natal de la propia Ingeborg Bachmann), y en la que el tiempo parece haberse detenido. La vuelta de Elisabeth Matrei (Ursula Schult) a la casa de su padre le sirve para hacer un balance de su vida tras los continuos viajes al extranjero, aunque tales viajes parecen significar una huida hacia delante. Las caminatas que da Elisabeth por el lago la ayudan de las posibles tensiones personales, pero también le proporcionan sendas reflexiones sobre su identidad tan fragmentada como la estructura del relato.

En este sentido podemos señalar que hay una gran fidelidad a la adaptación del texto literario sobre las imágenes hanekianas. Ambos trabajos -el literario y el televisivo- quiebran la narración lineal para desarrollar un juego complejo de la memoria. Pero también se advierte un primoroso respeto desde las primeras páginas de la novela ya que podemos encontrar los mismos datos topográficos de los tres senderos que conducen al lago (el *Höhenweg* y los Senderos 7 y 8), así como las fachadas de la *Bahnhofstraße* y el *Lindwurm* en *Neuer Platz*. Según Isabel García Adánez la traductora del libro de Bachmann, *Höhenweg* equivaldría a

“Camino Alto” y el *Lindwurm* es la serpiente alada de la mitología germánica que también se asocia con el dragón Fafnir; aquí encarna el principal símbolo de Klagenfurt (Bachmann, 2011, pp. 9-11). Dicha estatua se encuentra en una fuente del centro urbano. Además de estas coincidencias pueden hallarse otras similitudes importantes entre la novela de Bachmann y la producción de Haneke. Por ejemplo, la relación entre su padre y Elisabeth tiene el mismo tratamiento dramático y discursivo: las dificultades de comunicación afectiva y la vinculación con las raíces históricas de Austria.

Sin embargo, una de las diferencias que se producen entre ambos textos (el literario y la película televisiva) se encuentra en la identidad de la voz narrativa que se despliega en cada uno de ellos. La novela de Bachmann formaliza una voz dimanada de una instancia superior al protagonista: el sujeto enunciador se constituye en una figura omnisciente cuya identidad bien podría remitir a la autora del texto. En el trabajo de Haneke puede advertirse con claridad la presencia de una voz *over* masculina (interpretada por el escritor y director de cine austriaco, Axel Corti) como un recurso expresivo del narrador implícito. Se trata de una presencia narrativa que no aparece en el interior de la ficción y cuya emergencia delata su dominio en el relato. Esta voz masculina cumple tres funciones: por un lado permite cohesionar una historia sin obedecer a la lógica causal debido a la ruptura del marco espacio-temporal haciéndonos recordar al *nouveau roman* francés. Por otro lado, pese a ese esfuerzo por organizar una estructura narrativa completamente alejada de la tradición decimonónica, favorece una perspectiva distante con objeto de plantear “una crisis de identidad y de conciencia del protagonista femenino” (Speck, 2010, p. 65). Haneke pretende traducir en imágenes el texto literario por medio de esta figura narrativa, la cual permite, a su vez, reflejar de forma distante los pensamientos de Elisabeth Matrei. Por último, y no menos importante, el hecho de que sea una voz masculina y no una femenina, contribuye a darle mayor complejidad al retrato de Elisabeth ya que se nos plantea el conflicto psicológico de ésta frente a su relación con los hombres. Se manifiesta en una voz masculina⁴ a modo de los ecos de aquellos fantasmas masculinos que han pasado por la vida de la protagonista. Así el espectador acoge esta voz narradora como único arrobo cálido y facilita una mayor divergencia con los gestos y sentimientos de una mujer fría y solitaria.

Por otro lado, la modernidad de esta producción televisiva también obedece a un montaje extremo basado en la fractura lineal, en la fragmentación narrativa ocasionando, de este

⁴ Según Bert Rebhandl, la elección de Axel Corti como narrador no está nada clara. En la década de los setenta era un conocido locutor radiofónico y realizador en Austria. Por otra parte, Rebhandl considera también que las limitaciones de las convenciones televisivas debieron imponerse más, así que Bachmann podría considerarse una víctima de las convenciones arbitrarias y banales del medio televisivo (Rebhandl, 2010:194) Creemos, sin embargo, que dadas las argumentaciones esgrimidas arriba nos resulta difícil pensar que Haneke optara por escoger la voz de una mujer.

modo, una apariencia de desorden en la articulación del relato. Para transmitir esa sensación en el espectador se ha organizado el montaje en una serie de bruscas inserciones visuales donde se establecen conexiones que van del presente al pasado o a diferentes situaciones del pasado. Gracias a esta concatenación de imágenes nos permite ir a los recovecos de la memoria de los personajes -del mismo modo que lo hiciera más adelante en *Fräulein - Ein deutsches Melodram* (Señorita- Un melodrama alemán, 1986)- en una clara operación omnisciente que, sin duda, recuerda al cine de Alain Resnais.

Elisabeth es, por tanto, en esta película, un personaje que se mueve continuamente, acuciado por la necesidad de desplazamiento. El primer plano que vemos de ella, en el interior del vagón de tren llevándola a la casa de su padre, resulta elocuente de esta condición itinerante; no lo es menos el título de la película, esos senderos que la protagonista recorre hacia el lago (al que nunca se llega) y que tan minuciosamente nos describe la voz del narrador. Estos senderos son, por otra parte, meros trasuntos de los del recuerdo por los que recorre la protagonista. Y lo que no es viaje es tanto para ella como para el espectador “tiempo muerto”, insustancial, banal. Según Elisabeth, “la vida está en otra parte”, siempre. “Otra parte” que es también “otro tiempo”: no en vano su gran historia de amor con el conde Trotta tuvo lugar hace más de veinte años, un hombre que ya no es más que un fantasma del pasado, un difunto, pero también un hombre que sufría de *überlebensschuld* –“la culpa de la supervivencia” después de la *Shoah*, como oportunamente señala Bert Rebhandl (2101, p. 194)-. El desplazamiento, en el doble sentido espacial y temporal de la expresión es uno de los temas esenciales de esta producción televisiva, que además lo plantea explícitamente: la voz *over* nos dice que Elisabeth aprendió de Trotta a ser una exiliada (véase el hecho de que el conde ha nacido en la desaparecida Lotogrod, Galizia, Austria). De un modo similar es el padre de Elisabeth, un exiliado en el tiempo, funcionario retirado en una época que ya no sabe lo que es ésta, es un nostálgico de esa Austria que, después de la guerra del 14 le resulta una zona mutilada por la amputación de las regiones yugoslavas. El padre de Elisabeth, pertenece a la generación de Andreas Pum, el protagonista de *La rebelión* de Joseph Roth que Haneke también adaptará más adelante al medio televisivo. Dicha percepción será vislumbrada por Elisabeth desde la zona del lago. El padre aduce que “el desastre” no llegó en 1938 sino en 1914, pero también “del otro lado del telón de acero”, el año de redacción del relato y de la realización de la película televisiva (no olvidemos que el primo de Trotta con el que Elisabeth se encuentra hacia el final del relato viaja, justamente, a Moscú). Aunque, también, la llegada de la protagonista a la casa de su padre puede leerse como un gesto de repatriación. Ella, una cosmopolita mujer, “es repatriada dentro de los límites de una cultura dominada por su padre” (Rebhandl, 2101, p. 194)

En definitiva, ninguna de las relaciones con los hombres (y éstas constituyen el grueso del relato aquí desgranado) encuentra ella la plenitud buscada y en Trotta parece descubrirla *a posteriori*, tras la muerte de éste. El eco de las palabras de la protagonista vuelve a resonar en el espectador: “las cosas importantes suceden demasiado tarde”. No obstante, será en pos de esa plenitud fantaseada la que le guiará a Elisabeth sus pasos: primero a través de Manes (su actual pareja) y luego, como parece traslucir el final, mediante el primo de Trotta. Ya lo dice el narrador mientras Elisabeth sube, al término de la historia, las escaleras que la llevan al dormitorio, el último trayecto antes de diluirse fantasmagóricamente en las aguas del lago por efecto del montaje: si en veinte años Elisabeth no había encontrado la figura masculina que ella necesitaba, probablemente era porque no existía. El vértigo de la inexistencia está plasmado de forma harto elocuente, a mitad del relato, en el encadenamiento del plano en contrapicado (y con *zoom* de alejamiento de Elisabeth, quizás algo enfático) al pie del precipicio al que la ha llevado uno de los caminos hacia el lago hasta fundirla en el paisaje con el *zoom* de acercamiento sobre la protagonista llorando en su dormitorio de París tras enterarse de la muerte de Trotta. Recordemos que, de igual modo, procedía en *Spermüll (Basura)* con el anciano protagonista en el *zoom* de alejamiento conclusivo. Realmente podríamos decir que en esa cadena visual proporciona la sustancia del discurso: en el presente, Elisabeth pierde toda visibilidad, queda integrada en el paisaje por efecto del *zoom* hacia atrás; pero ese presente diluido señala, tanto al recuerdo de la protagonista como a la materialidad de la película televisiva, a la extrema percepción del primer plano de su rostro doliente y en llanto por la pérdida de Trotta. Dicha muerte ha convertido a Elisabeth en una muerte-en-vida, en fusión con el plano inmediatamente anterior.

El título de la película televisiva condensa metafóricamente, y a su vez el de la novela de Bachmann, las tres relaciones masculinas que determinan la vida de Elisabeth. Tres caminos en los cuales se escenifica, de forma irreversible las tres grandes frustraciones afectivas de la mujer protagonista (de hecho, la historia está vertebrada por la soledad y frustración vital): Robert, Trotta y su padre. Mientras que el lago significa la metáfora visual y narrativa de algo recóndito, bello, de plurales accesos, susceptible de generar frío, de sufrir lesiones (como la destrucción del paisaje por construcción de carreteras), pero también una meta alcanzada, algo con lo que reconciliarse consigo mismo, un factor de identidad asumible.

Para concluir, señalemos que, como en varias de las películas que realizaría, inmediatamente a continuación, la música es extradiegética: los acordes de *La noche transfigurada* de Schönberg, cuya morbidez cuadra a la perfección con esta auténtica historia de fantasmas, suenan por primera vez en referencia al personaje de Trotta y por última con el plano

que cierra el filme, en el que Elisabeth ha releído el mensaje del primo. Haneke hace un uso temático de esta partitura, que contrasta con la utilización puntual de la música clásica y de Mozart. Como hiciera ya en *Spermüll (Basura)* vuelve a emplear, de nuevo, el *Concierto para clarinete*. Así, el contraste musical entre Mozart y Schönberg puede mostrar, o insinuar, el tipo de formación sentimental recibido en la infancia y adolescencia de la protagonista: la música mozartiana, la 'nuestra', diríamos, esto es, la de un austríaco universal, *comme il faut*, la armonía del clasicismo, y esa otra música que los austríacos apenas hacen suya, la de Schönberg, la de otro exiliado a la fuerza, la de un 'expresionista', que manifiesta la 'noche' de los enamorados abandonados, antes de que se transfigure (si es que lo hace).

5. El sentimiento trágico de la vida

El siguiente trabajo de televisión es una miniserie de dos capítulos llamada *Lemminge (Teil 1. Arkadien; Teil 2. Verletzungen, 1979)*. Fue producida por la compañía Schönbrunn-Film para las emisoras estatales *Südwestfunk (SWF)* y *Österreichischer Rundfunk (ORF)*. El primero de los capítulos se titula *Arcadia* y el segundo, *Heridas*. Se trata de un guión original del propio Haneke. *Lemminge (Teil 1. Arkadien)* abre con un largo precrédito, mediante unos primeros planos de coches que son destrozados por los violentos golpes que les propinan unos desconocidos cuya identidad se nos hurta en este momento (pero más adelante conoceremos). Esta escena es mostrada mediante sendos *travellings* laterales acompañados por la banda sonora de Paul Anka cuyo tema estaba de moda en aquél entonces: *Lonely Boys*. Poco después aparece un rótulo que sitúa la acción de la producción televisiva en el otoño de 1959. El cartel es importante porque matiza una de nuestras tesis de trabajo: que el cine de Haneke, pese a su relativa abstracción narrativa, nunca se desprende de los referentes históricos y habla de los síntomas enfermos de la sociedad occidental. Por otro lado, el haber elegido, en este caso concreto, la estación crepuscular y el fin de la década (catorce años después de haber finalizado la contienda mundial) nos permiten apuntar hacia un estado de cosas que derivará en el desencanto y la desilusión de unas aspiraciones sociales y económicas. Es significativo que el relato se inicie con dos muchachas -una de ellas es protagonista de esta película, Evi Wassner (Regina Sattler)- estudiando catequesis en un interior doméstico: ambas repasan los deberes cristianos. Cuando están concluyendo llegan al apartado relativo a la moral sexual y la escena nos anticipa uno de los temas claves, es decir, las relaciones sexuales en un entorno represivo, y de otro también importante, el seguimiento del despertar de esa sexualidad en esta narración coral que sigue los avatares de varios adolescentes austríacos de la posguerra.

Los precréditos terminan con una nueva alegoría visual, en ella vemos un salón de baile donde aparecen todos los personajes bailando un vals mientras se inserta por sobreimpresión el título de la película (*Lemminge*) y luego se explica dicha palabra recurriendo al diccionario: *Lemminge* son roedores que para la conservación de la especie se suicidan en masa. Esta explicación del término permite vaticinarnos el tema del suicidio. Los títulos de créditos concluyen mediante el “*Buch und Regie – Michael Haneke*”, única inscripción autoral del genérico. Tanto en la apertura como a lo largo de su desarrollo narrativo hay un abundante uso de la música, aunque también podemos encontrar el recurso de la banda sonora para generar un contraste con los espacios, entendidos éstos tanto en sentido geográfico como generacional. Conviene, pues, reseñar este aspecto ya que Haneke, en su posterior evolución cinematográfica podremos comprobar que uno de los rasgos de su proceso de depuración estilística será la eliminación de la música extradiegética. Sólo seguirá manteniendo el empleo de este recurso en muy contadas ocasiones (véase, por ejemplo, la música *heavy metal* de los títulos de *Funny Games*), pero por lo general recurrirá a la música integrada en el universo de la ficción a modo de gesto semántico.

El tema de la violencia aparece con todo el peso y la crudeza que llegará a adquirir con el paso de los años en la filmografía de Haneke. Además explora uno de los rasgos expresivos preferidos por el cineasta austriaco para desmontar las defensas del espectador: el plano fijo sostenido, que aquí puede advertirse en la escena del padre de Siggie (interpretado por el actor y cineasta Bernhard Wicki, quien a su vez en *Tres senderos hacia al lago* hizo el papel del primo de Trotta) que tras discutir con éste, se sienta a la mesa y rompe con su muleta el plato del hijo ausente. Además del mencionado plano fijo sostenido también podemos encontrar el empleo del plano secuencia. Sobre dicha elección véase la tortuosa escena en que la mujer del profesor entra en el pequeño dormitorio donde antes la habíamos visto mantener relaciones sexuales con el pupilo de su marido y utiliza el mobiliario para provocarse un aborto, saltando en repetidas ocasiones, desde encima de la mesa, y finalmente opta por subirse a lo alto del armario; el contrapicado de la mujer encaramada allí, atrapada –metáfora de su trance vital– en el espacio comprimido entre la parte superior del armario y el techo, aterrorizada por la altura desde la que caerá, resulta para el espectador prácticamente insoportable. Haneke corta en el momento en que la cámara registra la reacción de terror de la mujer, pero en un instante posterior del relato, sabremos que efectivamente se ha provocado el aborto. El hecho de no haberlo mostrado obliga al espectador a pensar la trágica circunstancia de la esposa del profesor.

Muchos de los contextos familiares son violentos (aunque tampoco todos: en algunos está el tema de la “ausencia de los padres” que al parecer se retoma en la Segunda Parte). En la

historia de Siggie (Paulus Manker) Haneke nos anticipa una de las líneas temáticas de la posterior filmografía: la banalidad del mal dibujada en la figura de Siggie, un joven adolescente que pertenece a una familia burguesa. El brote psicótico proveniente de las generaciones venideras que comienzan a disfrutar de la sociedad del desarrollo capitalista y del bienestar, tras la recuperación económica de Austria en el período de la posguerra, pone en evidencia la pérdida del sentido de la identidad y la realidad, así como los límites de la moralidad. Junto a esta circunstancia social va unida, también, la nula presencia de los padres ya que éstos se encuentran sumidos en sus frustraciones vitales del pasado histórico-social que les ha tocado vivir. Hasta el punto de que se desentienden del papel que deben asumir como educadores, bien por los fracasos de sus grises existencias, o bien por la cómoda y egoísta actitud de satisfacer los deseos de sus hijos mediante fáciles y cómodas soluciones materiales y económicas (véase también en *El video de Benny*, *71 Fragmentos para una cronología del azar*, *Funny Games*, *La cinta blanca*). Cuando la hermana de Siggie, tras el suicidio de éste, confiese a sus padres que se dedicaban a destrozar y a robar coches, el padre le pregunta por el motivo y la respuesta de la muchacha es que no existía ninguna razón de ello, lo cual es objeto de un discurso por parte del progenitor donde compara la generación de sus hijos con los “*Lemminge*” que dan título a la película. La última vuelta de tuerca a esta situación se produce cuando nos enteramos por el patriarca de Evi, que se lo cuenta a Christian (Christian Ingomar), del hecho de que los padres se han quedado inválidos porque durante la guerra protegieron a sus vástagos con sus propios cuerpos de los disparos de un avión. Además de esto también se sugiere el posible pasado nazi del padre de Siggie.

En la segunda parte de *Lemminge*, titulada *Heridas*, han transcurrido casi veinte años desde el final de la historia del primer capítulo. *Heridas* se inicia con un accidente de coche, es un *flashforward* que anticipa la colisión vital de Christian y de Eva (en la primera parte ella se queda embarazada al final del mismo capítulo). En la apertura de los rótulos no se muestran a los personajes. Recordemos que en el primer episodio también hay un *flashforward* (el baile de vals donde aparecen los principales personajes dando vueltas sobre un mismo espacio, herméticos y sujetos a las mismas zozobras, inquietudes e indiferencia vital: vacío existencial, inmovilismo). La banalidad del mal tan expresivamente acuñada por Hannah Arendt⁵ en esta miniserie televisiva queda ilustrada por una falta de motivación en sus vidas. Nada les estimula,

⁵ El carácter siniestro de la trivialidad del mal obedece a ese retrato vulgar y común del teniente coronel de las SS, Adolf Eichmann, que fue uno de los mayores criminales de la Historia. La filósofa alemana, de origen judío, se inspiró en las reflexiones kantianas de la *Religión dentro de los límites de la simple razón* para dibujar a los funcionarios nazis como burócratas de la taylorización de la muerte. En *Eichmann en Jerusalén (Un estudio sobre la banalidad del mal)* trata la encarnación del nuevo tipo de criminal que carecía de pensamiento al cometer los crímenes ya que le era imposible reconocer o sentir que había hecho mal.

sólo hay un sentimiento contradictorio de culpa y de frustración. Llevan unas vidas grises, aburridas, donde no encuentran ninguna manera de sentirse bien ya que el peso de las raíces judeocristianas es demasiado grande como para despojarse de la culpabilidad.

La miniserie televisiva, en definitiva, plantea una enorme cadena de heridas no suturadas y el sentimiento de culpabilidad recorre a los personajes, pero también podemos detectarlo prácticamente en sus trabajos posteriores. Por otro lado, puede constatar un importante relieve a la pulsión de muerte, la agresión como forma de exculpación, la fatuidad, la falta de responsabilidades, la huida hacia delante...en definitiva en todos los personajes planea un fuerte sentimiento trágico de la vida.

6. El cine como alienación de la vida.

Dos años después de *Wer war Edgar Allan?* (*¿Quién fue Edgar Allan?*, 1984), Haneke plantea en *Fräulein – Ein deutsches melodram* (*Señorita – Un melodrama alemán*, 1986) el tema de la contaminación de las imágenes en la realidad, sobre la confusión en las proyecciones imaginarias y la realidad, es decir, los límites de la representación audiovisual. Además de estas cuestiones también podemos advertir la cultura de la violencia, la soledad, la incomunicación y sobre todo ello gravita la institución familiar. El retrato de la familia que efectúa tanto en *Señorita* como en sus posteriores trabajos cinematográficos es la consecuencia de una sociedad determinada por el juego de las apariencias y de las representaciones que han sido establecidos como un modelo de vida basada en construcciones imaginarias.

Señorita es la última película hecha para la televisión antes de iniciar su carrera cinematográfica con *Der siebente kontinent* (*El séptimo continente*, 1989), aunque luego hará tres incursiones más en el medio: *Nachruf für mörder* (*Epitafio para un asesino*, 1991), *Die rebellion* (*Los Europeos*, 1993) y *Das schloß* (*El castillo*, 1997). *Señorita* es una coproducción germano-austríaca, en concreto por Ulrich Nagel y la Telefilm Saar para *Saarländischer Rundfunk* (SR). Está fotografiada en blanco y negro (salvo la última escena, que la vemos coloreándose progresivamente) y es, tal vez, la película televisiva más compleja (en cuanto a la estructura narrativa y a la construcción de los personajes) realizada por Haneke hasta esa fecha.

Como *Tres senderos hacia el lago y Lemminge*, el pasado (personal e histórico) gravita sobre el presente de los personajes y este influjo se encuentra desde la primera secuencia de la película televisiva: la cámara abre *zoom* sobre el cartel publicitario de *El barón Münchhausen* (Josef von Baky, 1942-1943) hasta mostrarnos un gran plano general de un cine de pueblo. Sin embargo, el presente al que nos referimos está colonizado por la cultura americana, anestesiado

y construido según la ausencia de un fantasma (en este caso el marido) y ante la falta de enfrentamiento con la conciencia del nazismo. El hecho de haber integrado el cartel de la película de Baky sobre la misma producción televisiva, obliga a evidenciar la representación filmica. No en vano, irá paulatinamente confundiendo al espectador (como también lo hiciera en *Wer war Edgar Allan? -¿Quién fue Edgar Allan?*, 1984- con Paulus y su confusión ante la realidad) con el propósito de obligarle a reflexionar sobre la veracidad de los acontecimientos narrativos y el sentido de la representación, pero también será mediante las imágenes que cierran el relato, concretamente con el barón escapando a otro planeta a bordo de un globo. El intertexto visual tiene un significado muy distinto en la clausura del film que al efectuar su apertura. En ésta, parte del cartel promocional viene acompañada de su banda sonora. Dicha música proviene de la fachada de la sala cinematográfica donde trabaja la protagonista. Durante unos instantes, el espectador tiene dudas sobre la fuente de la imagen que abre la película de Haneke porque ve la cabeza del barón Münchaussen, en primer plano, descontextualizado y con el acompañamiento de la música del filme original. Por unos instantes creemos que se trata de las imágenes del autor de *Señorita*. Poco a poco, Haneke, nos aclara, en un *zoom* hacia atrás, que se trata de la producción de la UFA.

También hemos detectado la presencia de planos fijos sostenidos, como la imagen en la cual vemos a la protagonista mirar por la ventana de la casa familiar y luego ella misma entra en plano y la observamos a través de dicha ventana... Esta elección estética nos hace considerar que el estilo hanekiano comienza a depurarse en la producción televisiva que aquí nos ocupa. En este caso se plantea la disolución del personaje en la representación al producirse un desdoblamiento de quien mira en lo que mira, es decir, de producirse un juego dialéctico entre la mirada del personaje con la del espectador. El plano subjetivo se torna en objetivo y de este modo se pone en evidencia la propia representación visual. Conforme va viendo que la familia de la protagonista se desintegra el mundo real igualmente va disolviéndose con sus proyecciones imaginarias. La puesta en escena presentada por Haneke manifiesta con ostentosa evidencia la falsedad del decorado en el que se mueven los personajes de la película. Una nueva manera, pues, de redundar sobre el artificio de la representación. Pero tal propósito no es otro que desmentir la realidad narrativa de los personajes de la ficción y obliga a cuestionar al espectador la naturaleza ontológica de las imágenes.

En suma, fiel a la denuncia del heterodoxo marxista Debord, Haneke considera que nuestra sociedad del espectáculo se ha degradado al poner en circulación un conjunto de símbolos y representaciones asimiladas como modelo de vida y cuya encarnación bien podría visualizarse a través del *american dream*:

...cuando la necesidad es soñada socialmente, el sueño se hace necesario. El espectáculo es el mal sueño de la sociedad moderna encadenada, que no expresa en última instancia más que su deseo de dormir. El espectáculo vela este sueño. (Debord, 1999, p. 44)

Haneke, pues, pondrá en todas sus imágenes televisivas (pero también en las cinematográficas, donde a su vez el televisor es un monstruo banal y fagocitador) el despertar de ese mal sueño y tal gesto será efectuado sin miramiento alguno para con el espectador.

Libros

Brey, Antoni; Innenarity, Daniel; Mayos, Gonçal (2003) *La sociedad de la Ignorancia y otros ensayos*. Barcelona: Libros infomania. Creative Commons.

Bachmann, Ingeborg (2011) *Tres senderos hacia el lago*. Madrid: Siruela. Traducción: Isabel García Adánez.

Debord, Guy (1999) *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-Textos. Traducción: José Luis Pardo.

Fogliato, Fabrizio (2008) *La visione negata. Il cinema di Michael Haneke*, Alessandria: Falsopiano.

Freud, Sigmund (1973) *Obras Completas*. Vol. III, Madrid: Biblioteca Nueva. Trad. de Luis López-Ballesteros

Hernández Les, Juan A. (2009) *Michael Haneke. La disparidad de lo trágico*. Madrid: Ediciones J.C.

Speck C., Oliver (2010) *Funny Frames. The Filmic concepts of Michael Haneke*. New York/London: Continuum.

Trías, Eugenio (1998) *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Taurus: Madrid.

Artículos en libros

Horwath, Alexander (1998) "La vita, una mostruosa offesa" En Horwath, Alexander y Spagnoletti, Giovanni et al (eds.) *Michael Haneke*. Torino: Lindau, pp.13-41.

Rebhandl, Bert (2010) "Haneke's Early Work for Television" En Brian Price y John David (eds.), *On Michael Haneke*. Detroit: Wayne State University Press, pp.191-204.

Kuttenberg, Eva (2010) "Allegory in Michael Haneke's The Seven Continent" En Robert von Dassanowsky y Oliver C. Speck, *New Austrian Film*. New York: Berghahn, pp.289-314.

Artículos en revistas

Navarro, Antonio José (2006) "Apuntes sobre el cine de Michael Haneke", *Dirigido por* n. ° 362, Diciembre, Barcelona. pp. 44-55.

Referencia en Internet

Gómez Tarín, Francisco Javier (2010): *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido*, [http:// www. Shangrila ediciones.com/Materiales 3- El-Analisis-Textos-Audiovisuales. pdf](http://www.Shangrilaediciones.com/Materiales3-El-Analisis-Textos-Audiovisuales.pdf)

Montero, José Francisco (2008) "Algunos fragmentos sobre el cine de M.H". *Miradas de Cine* n. ° 76, Julio, [Consultado Marzo de 2011, <http://www.miradas.net/2008/n76/estudio/articulo1.html>.]

Grundmann, Roy (2008): "Michael Haneke's Subversive Games," *The Chronicle of Higher Education*. [Consultado el 13 de Febrero de 2011]

After Liverpool, www.jamessaunders.org./jsafterl.htm [Consultado el14 de abril, 2008]