

ALIBER FERNANDO ESCOBAR SUSANO

Amour, ¿una película hanekiana?

*R*ick Altman (2000) afirma que los géneros sólo podrían sufrir cambios significativos “si los críticos y el público concibieran su papel como algo activo y comprometido en vez de tomarlo como algo teórico y objetivo” (p. 53). A ese receptor ávido y responsable es al que ha apelado el cine de Michael Haneke durante décadas al construir un género para un espectador diferente; por ello se había ganado el rechazo tanto de las masas como de los árbitros del gusto, ya que sus películas resultaban muy críticas y violentas tanto para el espectador común como para Hollywood. Sin embargo, recientemente se ha producido un fenómeno tan extraordinario que me ha motivado a realizar este análisis: Haneke se ha vuelto del gusto popular.

Sabemos que su cine ha sido considerado dentro del género de autor, que el director es frankfurtiano y que tiene una postura tan crítica contra la cultura de masas estadounidense que, incluso, se niega a dar entrevistas en inglés. Asimismo, se pueden reconocer en su estilo dos variables muy incómodas para el espectador común y para la industria del entretenimiento, que se articulan para constituir el género hanekiano: la violencia como tema y la apelación como estructura.

A pesar de que se podría replicar que la violencia es un tema que vende y por tanto ya no es perturbadora, la diferencia reside en que Haneke articula esta semántica con la apelación como sintaxis y constituye un género que incomoda porque no produce catarsis,¹ sino que conmina a la reflexión sobre sus consecuencias y responsabiliza al espectador de la existencia de la violencia en la pantalla.

1 Semejante a lo que ocurre en el cine de Quentin Tarantino (véase Escobar, 2013).

Después del estreno de *Funny Games* (1997), Haneke declaró para *Awards Line*: “intenté un ataque contra los espectadores que disfrutaban de consumir la violencia, desafortunadamente, la película no alcanzó a ese tipo de audiencia” (Mermelstein, 2013).²

Recordemos que dicho filme es el gran manifiesto de su estilo, sin embargo, como el mismo director confiesa, no fue visto por el público al que estaba dirigido, porque las condiciones de la industria lo imposibilitaron. Y justo por su fracaso comercial, su película nos presenta el problema de forma muy evidente. En *Funny Games*, Haneke escribe y dirige para un público masivo, pero éste no es el que recibe su mensaje; en primer lugar, porque las distribuidoras no hacen posible su encuentro y, en segundo, porque el espectador promedio no está acostumbrado a sus apelaciones reflexivas y agraviantes, y por lo tanto no las entiende.

Preguntemonos entonces qué fue lo que hizo que esta vez, en *Amour* (2012), tanto la industria como el público —los dos factores más importantes en la determinación del género, según Altman (2000)— se conjugaran para darle tal acogida. Sabemos que Hollywood no acepta cualquier filme, a menos de que cumpla con ciertos requisitos de rentabilidad y no subvierta los valores hegemónicos, por lo que hay razones suficientes para sospechar que la película de Haneke no es contraria a los cánones de Hollywood.

Aunque Haneke señala que de una película a otra lo que cambia son los temas, mientras que la estructura que caracteriza su género se mantiene, con respecto a *Amour* (2012) entraré en contradicción con el autor, porque considero que la estructura sí cambió y a continuación expondré mis razones.

Para comenzar, detrás de su éxito existe un factor determinante que no tiene que ver con la semántica, pues si bien se podría argumentar que su película pertenece al género eutanásico tan aceptado actualmente —y por eso ha gustado—, considero que, en realidad, su aceptación no depende de la tradición genérica, sino de la transformación de la sintaxis.

Mi tesis: *Amour* representa un cambio en la sintaxis del estilo hanekiano, debido a que el género depende de la operación simultánea entre semántica y sintaxis, su género se transformó; en consecuencia, un tema que pudo ser estridente bajo el tratamiento hanekiano habitual resultó agradable para la industria. Por ello estoy en desacuerdo con algunos críticos, entre ellos Kristopher Tapley (2013), quien afirma que “*Amour* ha sido considerada una de las películas más universales y accesibles de Haneke, a pesar de ser igual de rigurosa que las anteriores. Lo que tal vez tenga que ver con ese concepto tan universal (el amor)”. El periodista adjudica el reconocimiento a la semántica: reduce las implicaciones del filme a una mera cuestión temática y además desconoce el cambio de estructura, al decir que es igual de rigurosa. En resumen, Tapley ignora la importancia de la articulación sintáctico-semántica en el género hanekiano.

2 La traducción es mía.

Para respaldar mi tesis formalizaré el análisis de algunos elementos característicos del género hanekiano: a) las apelaciones indirectas, intermedias y directas —el uso del *fade out* o *insert*, el uso de la cámara de video dentro del filme y la ruptura de la cuarta pared, respectivamente—, para invitarnos a reflexionar después con una escena significativa y hacernos responsables de la ficción; b) el ritmo lento para permitir al espectador asumir una postura responsable ante lo que ve; c) el uso de la música justificado, pertinente y no efectista, dado que no usa las piezas para sustituir o exacerbar emociones; d) aunque son impersonales, los motivos de sus películas parten de temas reales y perturbadores que se presentan para incentivar la reflexión moral, y e) sus finales indeterminados.

La mayoría de estos elementos están presentes en *Amour*, pero la diferencia reside en tres modificaciones sutiles: 1) los apelativos que presenta son sólo indirectos y no parece pretender hacernos responsables esta vez; 2) el argumento parte de una experiencia personal, y 3) el final es cerrado, está determinado al ser anunciado desde el principio.

Las consecuencias de tales modificaciones quedan en evidencia cuando nuestra responsabilidad ante la violencia parece intrascendente, ya que la película no perturba al espectador en ese sentido. Asimismo, la solución que da al argumento no es angustiante ni produce incertidumbre, porque fue expuesta desde el inicio, y el tercer elemento —que es al que doy mayor peso— consiste en que la experiencia personal de la que parte el argumento de *Amour* fue tan intensa para el propio autor que, quizá, ni él mismo se ha percatado de sus consecuencias, ya que mediante su actor principal habla de su ideal y no de sí mismo, mientras que en sus películas anteriores parecía identificarse menos idealmente con sus personajes y hablaba con crudeza de sus patologías.

Gracias a una entrevista sabemos que un familiar con enfermedad terminal le pidió al director ayuda para morir y Haneke se la negó por las implicaciones que tendría. Lo anterior no es meramente anecdótico sino que se vuelve un elemento documental que determina mi tesis principal y sostiene la pertinencia de recurrir ahora a la aplicación del psicoanálisis.

En consecuencia, el problema principal de *Amour* radica en que lo que hace el protagonista es lo que hubiese querido hacer Haneke por su tía, y no lo que hizo realmente, que es lo que hace un ser humano, demasiado humano y cruel, como Haneke: anteponer su amor propio al amor por el otro, no sacrificar su seguridad ni su estabilidad en detrimento del sufrimiento de un ser 'amado'.

Para entender lo anterior será necesario recurrir a Sigmund Freud (1998), quien conceptualizó el narcisismo como el repliegue de la investidura libidinal del objeto hacia el yo propio; el amor a sí mismo como se ha entendido desde el mito de la Antigüedad. Así, en esta ocasión el propio cineasta ha modificado su postura ante la crueldad y la violencia humanas a causa de su narcisismo. Si bien, en sus filmes anteriores había protagonistas cuyas dimensiones más oscuras eran parte importante del argumento —porque el autor se identificaba



El asesinato hacia el final del filme en *Amour* (2012). Fotograma: Les Films du Losange.

sin percatarse y por ello podía exponerlas de forma tan magistral—, ahora que él mismo es el personaje principal —dado que pasó por una experiencia similar—, cambia su forma de representación, y gracias al inmenso amor que tiene por sí mismo, su estilo pasa del realismo al idealismo.

Sorprende el tratamiento que Haneke le dio a la sintaxis de *Amour*. ¿Por qué no se sirvió de la decisión que tomó en la vida real para revelar esa dimensión tan cruel de la condición humana? La película habría sido más hanekiana si el director hubiese sido capaz de reconocer que no pudo matar a su tía por amor, pero que ese amor, al ser narcisista, ambivalente y confuso, condenaba un odio convertido en sadismo: no terminar con el dolor del otro cuando está justificado y es 'legal' no es inmoral, sino sádico.

No obstante, en su filme más galardonado, el horrible asesinato se suaviza al ser realizado por amor para evitar que el ser amado sufra más, cuando hubiese sido más hanekiano que la mujer no muriera en escena, que la dejara vivir y nos mostrara la ambigüedad de la moral y del sadismo como las máscaras de Eros, en tanto no supiésemos realmente si no se atrevía a matarla por amor a sí mismo o por amor a ella, o porque gozara y nos hiciera gozar a nosotros, como espectadores, del sufrimiento de la enferma durante toda la película. Eso hubiese sido una excelente muestra del arte hanekiano del martirio y la responsabilización del espectador.

Sin embargo, para que *Amour* fuese una película propiamente hanekiana tendría que haberse suministrado una dosis suficiente de crueldad, para mantenernos dos horas disfrutando de la incertidumbre y el sufrimiento ajeno, esperando que la mujer muriera o que el hombre la asesinara para acabar con su dolor, y como al final no nos mostraría cómo fue ni si pasó realmente, la película terminaría con un *fade out* en medio de la agonía, sin explicación, y el director hubiese demostrado otra vez una de sus tesis más interesantes: los espectadores somos responsables de la ficción cinematográfica que sostenemos, la cual revela nuestras tendencias sadomasoquistas e inmorales.



La muerte anunciada en la secuencia inicial de *Amour* (2012). Fotograma: Les Films du Losange.

Para finalizar, quiero refrendar que con *Amour*, el estilo del director se transforma gracias al amor, y debo confesar que por la misma causa yo no puedo admitir que el director haya sucumbido a la industria hollywoodense de forma deliberada. De hecho, al salir del cine tuve una experiencia muy angustiante. Por una parte, no había entendido por qué Haneke dio un tratamiento tan blando al amor y, por otra, no comprendía por qué los espectadores salían tan extasiados. Al final decidí hacer algo con eso y el producto fue este ensayo, con el que me percaté de que haber llegado a la tesis de la causa inconsciente es una evidencia del inmenso amor que tengo por el director. Insondables son los caminos de Eros para que al final, después de tanta especulación, de lo único que podemos tener certeza es que la causa de todo es el amor.LC

REFERENCIAS

- Altman, Rick (2000), *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós.
- Escobar, Aliber (2013), *Haneke vs Tarantino: la violencia es un montaje*, México, III Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico.
- Freud, Sigmund (1998), "Introducción del narcisismo", en *Obras Completas XIV*, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 65-98.
- Haneke, Michael (2012), *Amour*, cinta cinematográfica, Francia/Alemania/Austria, Les Films du Losange/X-Filme Creative Pool/Wega Film, 117 min.
- Mermelstein, David (2013), "Q&A: Michael Haneke On 'Amour'", en *Awards Line*, 12 de febrero, disponible: <http://awardsline.com/2013/02/12/qa-michael-haneke-on-amour/>.
- Tapley, Kristopher (2013), "A Valentine's Day conversation with 'Amour' writer/director Michael Haneke", en *Hit Fix*, 14 de febrero, disponible: <http://www.hitfix.com>.

ALIBER FERNANDO ESCOBAR SUSANO. Profesor e investigador en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Cursa el doctorado en Filosofía Moral y Política en la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa. Músico, comunicólogo, psicoanalista y filósofo. Actualmente trabaja en una tesis doctoral sobre Platón y Freud. Coordina el diplomado de Psicoanálisis de la UACM. Realiza investigación sobre cine en las líneas de psicoanálisis y filosofía. También ha creado pistas sonoras para películas.