

Las imágenes catódicas como proyección metafílmica en la trilogía de la glaciación de Michael Haneke

Cathodic Images As Beyond of the Filmic Projection in the Trilogy of the Glaciation of Michael Haneke

Pablo Ferrando García

Universitat Jaume I de Castelló (España)

A través del tríptico formado por El séptimo continente (Der siebente kontinent, 1989), El video de Benny (Benny's Video, 1992) y 71 Fragmentos para una cronología del azar (71 Fragmente einer chronologie des zufalls, 1994), Michael Haneke realiza una sólida unidad discursiva basada en la denuncia contra el espectáculo audiovisual. Dicha crítica es presentada como espejo de una forma de vida caracterizada por la mera apariencia social, así como también por el aletargamiento y la alienación del sujeto contemporáneo. Haneke lleva hasta las últimas consecuencias esta mirada negativa sobre la sociedad del espectáculo gracias a una serie de operaciones metatextuales y de marcas enunciativas (relato fragmentario y coral, imágenes en negro, sugerencia del fuera de campo definitivo e hibridación de texturas visuales de video y cine). Nuestro propósito en este trabajo es poner de relieve esta percepción mediante la presencia figurativa y simbólica de la televisión en el ámbito

Through the triptych formed by The Seventh Continent (Der siebente kontinent, 1989), Benny's Video (Benny's Video, 1992) and 71 Fragments of a Chronology of Chance (71 Fragmente einer chronologie des zufalls, 1994), Michael Haneke produces a solid discursive unit focused on denouncing audiovisual show. This criticism is presented as a mirror of a way of life characterized by mere social appearance, as well as by the lethargy and alienation of the contemporary individual. Haneke takes this negative view of the society of the show to the extreme thanks to a series of metatextual techniques and enunciative marks, such as fragmentary and choral storytelling, black images, the suggestion of off-screen and the hybridization of visual textures of video and cinema. Our purpose in this text is to highlight this perception through the figurative and symbolic presence of television in the domestic sphere. Reality arises from television show, which in turn is real. According to Haneke, this

doméstico. La realidad surge del espectáculo televisivo y este a su vez es real. Según Haneke, dicha alienación recíproca, tal y como sostiene de manera similar Guy Debord, es la esencia y el soporte de nuestra sociedad.

Palabras clave: Michael Haneke, análisis fílmico, metatextualidad, imágenes electrónicas.

reciprocal alienation —as Guy Debord similarly maintains— is the essence and foundation of our society.

Key words: Michael Haneke, film analysis, metatextuality, electronic images.

Las imágenes electrónicas de televisión tienen una enorme presencia a lo largo de la filmografía de Haneke. Bien es cierto que en la *trilogía de la glaciación*,¹ constituida por *El séptimo continente* (*Der siebente kontinent*, 1989), *El video de Benny* (*Benny's Video*, 1992) y *71 Fragmentos para una cronología del azar* (*71 Fragmente einer chronologie des zufalls*, 1994), se erige en fundamental elemento diegético pero también en un recurso *metafílmico* de primer orden que sirve para trascender el discurso propuesto por Michael Haneke. Gracias a este rasgo expresivo, el cineasta bávaro sostiene que el espectáculo audiovisual no es un suplemento al mundo real, de ahí que elabore un juego dialéctico entre las imágenes fílmicas y las catódicas; así nos ayuda a pensar en una lectura de doble dirección: las imágenes televisivas construyen el relato de la realidad y al mismo tiempo esta construye el relato audiovisual.

Por otro lado, ya es toda una declaración de principios que *El séptimo continente*, su primer largometraje, convierta a la televisión en un medio mortífero, máxime cuando el propio cineasta austriaco, tras quince años de experiencia profesional, se pronuncia de forma muy crítica sobre la televisión.² Sin embargo, esta denuncia atraviesa el tríptico arriba mencionado, hasta el punto que todas las imágenes electrónicas se van a transformar, primero, en un elemento esencial del universo narrativo para, después, convertirse en la expresión discursiva de las tres películas. Esta será pues nuestra hipótesis de trabajo: la capacidad que tiene

1 El propio cineasta, años más tarde, se arrepentía de haber definido su tríptico con dicho término pues le ha perseguido desde entonces en las entrevistas. Haneke considera que ello limita la lectura de sus filmes. Al respecto podemos verlo en la entrevista de Serge Toubiana que aparece en el pack comercializado en DVD de esta trilogía por el sello Cameo. El nombre del tríptico alude a un tono narrativo crudo y gélido.

2 Resulta paradójico que esta película haya sido producida con la ayuda de la Austrian Broadcasting Corporation (Convenio entre el Cine y la Televisión).

el *sujeto de la enunciación* para trascender las imágenes catódicas mediante una proyección explícitamente metatextual y autorreferencial. Y el objetivo que nos marcamos es demostrar cómo las marcas enunciativas expuestas en la trilogía van a conformar una consistencia discursiva.

El séptimo continente acaba con el televisor fagocitando al protagonista en sus agónicos momentos finales. El vampirismo de la pantalla de la televisión amenaza al espectador gracias al emplazamiento de la cámara, que está colocada en el mismo punto de vista del padre de la familia. Es un plano subjetivo que al principio se confunde con un plano objetivo. En términos narratológicos, según la taxonomía empleada por Jost y Gaudreault, que a su vez ha sido reformulada por el profesor Gómez-Tarín (2011: 59-74), pasamos de una *ocularización interna* —la mirada de Georges (Dieter Berner)— a una *ocularización omnisciente* —la mirada del *narrador implícito*—. Haneke convierte el fuera de campo en un espacio inicialmente *heterodiegético* —el que proviene de la sala del espectador— hasta simular uno *homodiegético* (Gómez-Tarín (2011: 117) a través del montaje y combinando las diferentes texturas visuales (véase cine/ video).

El video de Benny presenta una proyección metafílmica algo más encubierta. Solo llega a concretarse y a producir sentido con las imágenes que cierran la película. En cambio, en *71 Fragmentos para una cronología del azar* elige las imágenes televisivas como directa exposición discursiva. De este modo, el espectador puede colegir fácilmente la proyección metatextual. Ahora bien, en su tercera película las imágenes televisivas llegan a tomar toda la pantalla cinematográfica siguiendo la lógica —y textura— visual que establecía en *El séptimo continente*.

Para resolver nuestra hipótesis de trabajo queremos desarrollar una metodología multidisciplinar. Por un lado, trataremos de llevar a cabo un análisis textual y formal con algunas aplicaciones narratológicas; de esta manera podremos desentrañar cuáles son las estrategias narrativas que pone de manifiesto Haneke en la *trilogía de la glaciación*, lo cual nos permitirá apreciar su posición frente a las películas. Por otro lado, también dedicaremos algunas líneas a la reflexión filosófica y psicoanalítica a partir de la radiografía de la vida familiar burguesa que presenta el realizador austriaco. Sin desarrollar un retrato psicológico, evitando las motivaciones dramáticas al uso, Haneke elabora una mirada distanciada desde las técnicas narrativas de la mostración, sin juzgar a los personajes. Presenta a los miembros de la familia burguesa acuciados por un fuerte sentimiento de angustia vital, de culpa y frustración. En suma, hay toda una galería de personajes afectados por la neurosis obsesiva y la psicosis.

‘EL SÉPTIMO CONTINENTE’: DIALÉCTICA VER /NO VER

El séptimo continente cuenta la historia de un matrimonio burgués que descubre la monotonía de su vida cuando la hija, en un intento desesperado por llamar la atención, finge sufrir ceguera. Tras cobrar la pareja plena conciencia de sus mortecinas rutinas, planean quitarse la vida.

La televisión cumple en esta película un doble papel. Primero forma parte del paisaje cotidiano, del marco doméstico de la familia burguesa. Desde esta perspectiva es presentada como un elemento pernicioso, en tanto que se constituye en mero reflejo especular de la banalización de los hábitos y costumbres sociales. Según Haneke, el medio televisivo construye discursos vacíos de contenido por una programación tan fragmentada que llega a saturar al espectador y convertirlo en sujeto dócil y adocenado. El televisor se ha convertido en el aparato privilegiado de difusión cuya propaganda se asienta en mensajes inspirados por la sociedad de consumo. Además, se ha empleado como un eficaz instrumento para mostrar la visión de un mundo en permanente estado de guerra de caos y terror (véase en *El video de Benny* las imágenes del conflicto de los Balcanes y las noticias bélicas en *71 Fragmentos para una cronología del azar*). De este modo,

la alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso, el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas (Debord, 1999: 38).

El televisor se mueve entre estos dos extremos: por un lado, es un aparato caracterizado por el ahogamiento de las vidas domésticas y, por otro, produce ruido en el seno de la sociedad de la información,³ donde los poderes fácticos dominan la percepción de una realidad que es manipulada, distorsionada y falaz. Son las dos caras de la misma moneda, pero que no dejan de apartarnos la mirada de nuestro entorno real. “Allí donde el mundo real se cambia en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales y en las motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico” (Debord, 1999: 36).

En *El séptimo continente* hay un juego dialéctico entre el ver y no ver —léase, la ceguera y la visión—, así como también el mostrar y no mostrar, que será aprovechado en el relato para llegar a extenderse mediante la comentada orientación metafórica. En este sentido, la televisión “llena el vacío —vital— de forma fiable, proporciona el compañero de vida y muerte, sigue siendo el único objeto de ‘supervivencia’ para sus dueños” (Kuttenberg, 2010: 308). No en vano, todos los motivos visuales de *El séptimo continente* nos devuelven a la última escena, en la que finalmente se funden en una imagen metafórica de la ceguera: cuando Georg (Dieter Berner) agoniza mira la pantalla del televisor, donde no hay más que nieve electrónica. Es en este punto donde puede evi-

3 Véase también en *Funny Games* como, tras haber sido asesinado Georgie (Stefan Clapczynski), el hijo del matrimonio protagonista, asistimos a una insoportable transmisión de carreras de Fórmula 1.

denciarse la impronta radical del cine *hanekiano*. Aquí se advierte una posición crítica de resistencia por parte del cineasta frente a las estrategias alienantes y persuasivas del medio televisivo. Sobre todo nos obliga a pensar como espectadores en el carácter ontológico de la imagen desde el marco de la propia realidad, pero también desde el lugar que ocupamos frente a la representación visual. Sin embargo, hemos de precisar que esta cuestión no es exclusiva de la señalada líneas más arriba, ya que asimismo es posible rastrearla en sus trabajos posteriores.

En *El séptimo continente* cuando Eva (Lena Tanzer), la hija de la familia Shöber, finge la ceguera pretende llamar la atención de sus padres. Esta idea le nace después de haber leído el titular de un periódico: *Ciegos, pero nunca solos otra vez*. Una vez que la maestra descubre la simulación de la niña con la pérdida de visión, aparecen tres segundos de imagen en negro. De este modo, nos es negada la continuidad visual y narrativa, pero a continuación y gracias al mismo tipo de montaje irrumpe, por corte directo, el primer plano de Anna (Birgit Doll), la madre de Eva, que está manejando un aparato para la vista. La dirección de mirada de este último plano sugiere, de forma sutil, la incapacidad de la mujer por *ver* la demanda afectiva de su hija. Esta circunstancia se confirma más tarde: la profesora insta a la madre a acudir al colegio para informarle sobre el fingimiento de Eva. Anna pretexto no poder acercarse esa semana al argumentar exceso de trabajo, pero la maestra (Elisabeth Rath) le informa del incidente y la madre no da crédito a lo que le cuenta. Esta acción es presentada con un plano fijo sostenido de Anna hablando a través del teléfono. No hay ninguna relación de plano-contraplano entre la maestra y la madre. El espectador solo es testigo de las reacciones de Anna, que es quien ignora el incidente escolar. La información narrativa es sugerida mediante las frases emitidas por la madre de Eva y, a partir de sus respuestas, el espectador hace las inferencias oportunas, y al acabar la conversación telefónica Anna se dirige a su hija para cerciorarse de lo ocurrido.

Tras el primer plano de la madre de Eva, hablando por teléfono con la maestra, se pasa por corte directo a un televisor donde aparecen las imágenes de un concurso basado en un videojuego. Anna entrará en campo por el lado izquierdo, en el mismo plano, preguntará en voz alta “¿Qué idea es esa?”, le tapaná a Eva la pantalla electrónica y acto seguido la apagará. A este encuadre le sucede otro primer plano de la niña mientras oímos en *off* la severa recriminación de la madre: “¿Te has vuelto loca?”. La chica parece esquivar la pregunta al callarse, pero Anna le plantea directamente: “¿Cómo se te ocurre decir que estás ciega? ¿Estás loca?”. El primer plano de Eva sigue manteniéndose y le contesta que no había mentido —“No lo dije”—, cosa que no es cierta. La madre no llega a creérselo, continúa en fuera de campo —situada en el lado izquierdo por la dirección de mirada de su hija— al tiempo que prosigue el apremiante requerimiento: “¿La maestra se lo inventa?”. Entonces Eva encoge los hombros sin saber qué decir. La madre insiste con un tono duro en saber la verdad: “¡Contéstame!”. La niña persiste en la idea de que no ha mentido (“No dije eso”) y de pronto se oyen en *off* los sonidos de los movimientos de Anna. Hasta aquí la madre ejerce una violencia soterrada por lo que dice, aunque también cómo lo dice y, sobre todo, desde dónde lo dice:

no por casualidad, el personaje permanece en fuera de campo otorgando todo el poder intimidatorio a la voz.⁴

Frente a la agresividad verbal de la madre se hace evidente la incapacidad de poder apreciar el verdadero problema que tiene su hija. Las insistentes preguntas responden a la impotencia de Anna por arrojar luz al incidente escolar. Más tarde descubrirá, por la noticia de un periódico hallado en la habitación de Eva, que su extraño comportamiento obedece a un reclamo de atención. Anna apela —paradójicamente— a la verdad y a la cordura, pero llega a mentir y actuar de forma violenta hacia su hija. La madre ignora esa ceguera vital que está regida por el orden y la práctica de un semblante social. Conviene recordar que esta anécdota sustancia el primer desequilibrio narrativo del filme. La violencia emerge ante la inconsciente frustración de no poder comunicarse, principalmente por no advertir los sentimientos de la niña. Detrás de la máscara familiar aún afloran las emociones de la pequeña Eva, que no están marchitas por la contaminación de los desengaños de la vida y represiones sociales. Con su expeditivo gesto, completamente ajena a las formalidades sociales, pretende llamar la atención de los padres. También debe notarse la insistencia —por parte de la madre— en que la niña haya perdido la razón, cuando en realidad son los padres quienes, al percatarse de la enorme mentira que han sido sus vidas, al final sufrirán “una perturbación primaria de la relación libidinal con la realidad, lo que, según la teoría psicoanalítica, constituye el denominador común de las psicosis, siendo la mayoría de los síntomas manifiestos —especialmente la construcción delirante— tentativas secundarias de restauración del lazo objetal” (Laplanche y Pontalis, 1993: 321-322).

Una nueva y descarnada imagen metafórica de la ceguera vinculada con la televisión la encontramos en la secuencia en que Alexander (Udo Samel) está mirando la televisión tras la cena familiar, junto a su hermana Anna y Georg. Después de mostrar la imagen en negro que abre la escena, nos presentan cuatro planos fijos: uno se corresponde al televisor —instalado en medio de la pared llena de libros y cintas de video— y los otros tres pertenecen a los primeros planos de los personajes mencionados, quienes parecen encontrarse en un estado de letargo inquietante. En la primera de las imágenes, la cámara está emplazada frontalmente respecto a la estantería del comedor, el lugar donde se encuentra el televisor. Este encuadre es presentado en plano medio, sin mediar ninguna perspectiva visual de los personajes y se concibe como un plano objetivo, es decir, parece que el sujeto de la enunciación se inhibe y deja 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

4 El primer plano, el fuera de campo y el uso de la ominosa *voz en off* nos recuerda a aquella escena no menos violenta: el pastor protestante de *La cinta blanca* alecciona a su hijo sobre la gravedad teológica de la masturbación, ejerce precisamente esa misma violencia por lo que expresa, cómo lo expresa y desde dónde lo expresa.

asistimos a un primer plano de Anna, absorta, mirando igualmente la televisión y escuchando —junto a nosotros— las téticas palabras de su hermano: “Para que todos viéramos lo que pensamos”. A continuación, veremos sucesivamente los primeros planos de Georg y de Alexander. Tras los semblantes mortecinos del matrimonio y Alexander irrumpe la pantalla en negro. La contigüidad de estas cuatro imágenes nos permite inferir una vinculación con la muerte por medio de la *ocularización omnisciente*.

Gracias al montaje, el narrador implícito obliga a reubicar la posición del espectador frente a las imágenes televisivas, quien es integrado en la diégesis a través de esa “cuarta pared”, que está insinuada por el mencionado plano objetivo. El punto de vista del espectador queda emparejado con el de los personajes en el momento en que emerge la voz en *off* de Alexander. 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 quienes vemos el aparato doméstico desde el fuera de campo. Al mismo tiempo, oímos la voz en *off* pero esta nunca es referenciada de manera visual, ya que 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, debido a esta información vertida en las imágenes nos hace pensar, necesariamente, sobre el lugar que ocupamos frente a la escena familiar. La ambigüedad de la posición visual y sonora (la voz en *off*) nos permite asociarla tanto a Alexander como al espectador. La ambivalente exterioridad del punto de vista puede ser asimilada en el ámbito de lo siniestro —*Unheimlich*: lo extraño de lo familiar (Freud, 1973: 2.497-2.498)—, al cobrar consciencia del lugar que ocupamos ante las mismas imágenes y cómo estas pueden nublar el sentido de la realidad al desdibujar el marco de referencia. Esta consideración es ratificada una vez que entra bruscamente en la pantalla una nueva imagen en negro⁵ para suspender la acción que nos ha sido dada. Los seis segundos de negro que siguen a los planos de la familia Shöber mirando la televisión deniegan el devenir de la propia representación fílmica al tiempo que nos llevan a un efecto de distanciamiento con el fin de constatar el plano de la realidad sobre las imágenes.

Haneke llega a radicalizar esta postura al tomar una solución trágica al final de la película: 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 —formados por algunas de las imágenes que han desfilado a lo largo de la película y que constituyen los tres últimos años de su vida— y los planos subjetivos del agonizante

5 Resulta particularmente significativo que el medio televisivo evita a toda costa las imágenes en negro. Las emisoras de radiotelevisión están obligadas a difundir de forma ininterrumpida programas, anuncios y promociones. Durante las veinticuatro horas deben emitir imágenes, sean las que sean, en ningún caso imágenes en negro.

a través del ominoso acercamiento del televisor. Conforme fluyen las imágenes televisivas estas van invadiendo la pantalla de cine paulatinamente hasta que aquellas quedan subsumidas. En los últimos instantes de la película, la cámara está emplazada en la posición del protagonista y, debido al fuera de campo sugerido, adoptamos —como espectadores— la mirada de este.

De forma similar a lo analizado con anterioridad, podríamos señalar la presencia de la “cuarta pared”. La mirada de Georg llega a confundirse con la del espectador al constituirse la perspectiva visual ambiguamente en plano objetivo. Sin embargo, cuando la imagen de nieve electrónica invade toda la pantalla, el marco de la ficción queda borrado y se transforma en una operación metafílmica al apelar a la mirada “ciega” del espectador. Se pone en evidencia la representación audiovisual por obra y gracia del montaje, que nos lleva a reflexionar sobre el estatuto de las imágenes. De ahí que logre ampliar su discurso fílmico gracias al desarrollo metafórico de su relato al difuminar el límite entre la ficción y la realidad. En la operación de distanciamiento el narrador implícito nos recuerda que estamos viendo una película. Aunque resulte obvio, la imagen —parece decirnos— no tiene nada que ver con la vida real de las cosas... Con esta última secuencia nos enseña a pensar la imagen para reconocer la falacia dominante que hay en esta sociedad del espectáculo, donde vivimos un mundo que no es real, sino que está alimentado por un imaginario que suplanta la realidad.

Así pues, Haneke está muy próximo a la denuncia del heterodoxo marxista Debord, quien a su vez considera que nuestra sociedad se ha degradado al poner en circulación un conjunto de símbolos y representaciones asimiladas como modelo de vida, cuya encarnación podría visualizarse a través del *american dream*. Dicha visión también está muy cerca del espíritu de Calderón de la Barca y la caverna platónica:

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: 44).

Tras el proceso autodestructivo de la familia Schöber en *El séptimo continente*, el único elemento que permanece intacto sobre el espacio doméstico es el ominoso televisor, que aquí es convertido en un monstruo banal y fagocitador. La televisión emite nieve electrónica ante el cierre de la programación. El ruido de la nieve electrónica, junto al vaciado visual, produce una tensa calma, una clausura desasosegante cuya correspondencia metafórica con la muerte⁶ es sugerida a través de los ojos de Georg, pues estos ya no pueden ver más, sin embargo, nosotros, los espectadores, somos quienes reemplazamos al personaje. Justo en este momento cobramos conciencia de que “no hay sujeto posible en el espacio

6 Haneke introduce un *leit motiv* visual caracterizado por una composición estilizada de la orilla de una playa. Dicha imagen simbólica —figura en el cartel promocional de la película— remite a la muerte.

de la realidad diegética que pueda ocupar el punto de vista de este plano” (Zizek, 2006: 99). Por esta razón, podemos afirmar que la inversión del plano subjetivo en objetivo impregna la mirada del espectador “con el aroma de un mal inefable, monstruoso” (Zizek, 2006: 99).

‘EL VIDEO DE BENNY’: LA IMPOSIBILIDAD DE SIMBOLIZAR LAS IMÁGENES

El video de Benny narra los avatares de un preadolescente —de familia acomodada— que experimenta un enorme vacío afectivo. Benny decide sumergirse en el universo del video grabando y consumiendo compulsivamente imágenes electrónicas. En vísperas de un fin de semana mata a una niña —mientras registra las imágenes— para experimentar emociones fuertes. Finalmente, acudirá a una comisaría de policía y denunciará a sus padres por ocultar el cuerpo de la niña.

El título de crédito de la segunda película de Haneke emerge en medio de la nieve electrónica con el grafismo similar al que utilizará en *Funny Games*.⁷ El título es presentado en mayúsculas y con un intenso color rojo, destacando sobre todo que aparece con la ortografía inglesa y no la alemana (Bennys Video), en clara alusión a las grabaciones domésticas de video y a las películas norteamericanas que consume Benny (Arno Frisch), tales como las que ve en el videoclub: *El vengador tóxico* (*The Toxic Avenger*, 1985), de Lloyd Kaufman y Michael Herz. El protagonista se dedica a ver este tipo de películas de forma tan patológica como indiscriminada; de ahí la absoluta imposibilidad de poder construir un tipo de mirada a través de todas esas imágenes que devora y/o almacena, sin olvidar el viciado entorno que ha creado en su habitación, poblada de cámaras, televisores, mandos a distancia y reproductores, todos ellos convertidos en los dispositivos electrónicos que le permiten mantener un vínculo con la realidad. Las ventanas de la habitación están siempre tapadas por unas opacas y oscuras cortinas que le impiden ver el exterior.⁸ Esta falta de visión es suplida por una cámara, instalada en el exterior de las ventanas, desde donde se divisa la panorámica urbana con el fin de registrar el paisaje urbano durante las veinticuatro horas para, a su vez, reproducirlos en un pequeño monitor. La disposición del dormitorio de Benny constituye una puesta en escena que parece remitirnos a la metáfora de la caverna de Platón. Pero el entorno atrofiado obedece a la consentida e irresponsable educación de los padres, que le toleran absolutamente todo y que llegarán, incluso, a ocultar el crimen cometido por el hijo con el firme propósito de recuperar la cómoda y confortable vida burguesa. El carácter siniestro de la familia de Benny es aún más escalofriante al pretender enmascarar, bajo las formas de la buena conducta burguesa, una apariencia de normalidad. Esta actitud evidencia no solo que los semblantes están recubiertos por una absoluta carencia de dimensión éti-

7 *Funny Games* puede considerarse la continuación narrativa de la que nos ocupa.

8 *American Beauty* (1999), de Sam Mendes, rinde un homenaje a esta película.

ca, sino también la neurosis de los mismos padres. El gesto criminal de ellos llega a tal extremo que se produce la trágica paradoja de sentirse más preocupados porque su hijo les pueda mentir que por el hecho de que haya matado a la chica.

Si nos detenemos con todo lujo de detalles sobre esta escena, es porque, en primer lugar, constituye la base sobre la cual se desarrolla toda la película y, en segundo lugar, dichas imágenes se contraponen a aquellas que pertenecen a la “realidad” de los protagonistas, o sea a la textura del formato cinematográfico en 35 milímetros. Gracias a esta dialéctica visual, podemos apreciar dos registros o niveles (el video y el cine), lo que permitirá, además, un juego metaafímico de orden discursivo. Por un lado, la grabación de la matanza del cerdo se expandirá y contaminará la película como un virus, y será un mero devenir acumulativo de imágenes sin cierre alguno con el que generar sentido sobre ellas mismas. Todos estos planos son recogidos desde la percepción autista de Benny, ya que es incapaz de comunicarse con los demás, de ver más allá, de dar sentido a las imágenes. Por otro lado, el sacrificio del cerdo proyecta al otro lado de la pantalla un conflicto sobre la responsabilidad de quien graba pero también para quienes la consumen. Todas estas razones explican que la organización narrativa de *El video de Benny* sea mucha más compleja que su trabajo anterior en términos estructurales. El plano-secuencia de la matanza del porcino, en su aparente sencillez —por engañosa—, obliga a plantear al espectador no pocos interrogantes acerca de su naturaleza ontológica. Impone una reflexión sobre la dimensión moral que comporta el consumo de las imágenes en su confrontación directa con la realidad.

Así pues, fiel a un desarrollo narrativo marcadamente estructural —del mismo modo que hiciera en *El séptimo continente*—, Haneke va a ir presentando en los momentos más importantes del relato las derivaciones funestas de la grabación doméstica del cerdo: primero con la chica que conoce en el videoclub, luego cuando revela a los padres el asesinato de la adolescente y, por último, la denuncia de Benny a la policía. Por otra parte, si las imágenes que abren el filme nos sugieren un control absoluto del protagonista —no olvidemos que su arma letal es el mando a distancia,⁹ con el cual ejerce el poder de su entorno—, en las de la clausura es la cámara de vigilancia la que ejerce como representante de la ley. Ahora bien, creemos que la proyección simbólica de dicho cierre debe ser vinculada al carácter estructural de la película, lo cual permite generar el sentido último del filme. Sin embargo, Haneke no se pronuncia a favor de nadie y al final no se sabe de quién es la culpa: de Benny, la dejadez en la educación, la falta de dimensión moral de los padres, la contaminación del mundo audiovisual... ¿O es un poco de todo? Creemos que la película evita cualquier explicación y/o justificación psicológica y delega en el espectador a tomar su posición frente a estas consideraciones. Además, la proyección simbólica a la que nos referíamos

9 La única producción televisiva a la que no hemos tenido acceso, *Nachruf für einen Mörder (Epitafio de un asesino, 1991)*, según Howarth y Spagnoletti, cuenta la historia de un joven que se pasa todo el día haciendo *zapping*. Esta película es un serio esbozo de *71 Fragmentos para una cronología del azar*.

anteriormente debe ser enfrentada a la naturaleza discursiva del cine dominante, según la cual impone de forma rígida el restablecimiento de la ley (siguiendo la codificación conservadora de la escritura cinematográfica hollywoodiense).

El video de Benny se inicia con el tabú de la muerte, pero la sociedad del espectáculo trata de evitarlo, de apartar la mirada hacia él, solo es utilizado como mera representación y se muestra de forma alejada a nuestra realidad. Un ejemplo de cuanto señalamos lo tenemos en las imágenes televisivas de la Guerra de los Balcanes, que son presentadas como si a Benny no le concernieran. Duerme, juega, come y estudia con ellas, pero nunca le afectan; es incapaz de subjetivarlas. Ante dicha circunstancia tenemos un sentimiento ambivalente. Por un lado, el comportamiento del joven protagonista nos resulta muy próximo porque lo vivimos de forma similar a él cuando vemos los telediarios. Por otro lado, sentimos rechazo ante el desapego emocional del protagonista hacia estas imágenes televisivas, nos incomoda tras descubrir que es un asesino y, por tanto, no podemos sentirnos partícipes de esa indiferencia.

Los dos registros —el video y el cine— que dan el juego metafílmico ayudan a desvelar el artificio de la representación fílmica, son de naturaleza discursiva: la deconstrucción fílmica de la violencia rompe la ilusión del mundo ficcional, es decir, desautomatiza la mirada habitual del espectador. Justamente lo contrario a lo que sostiene Benny, cuyo pensamiento constituye una falacia generalizada que proviene del cine dominante. Como señala Gómez-Tarín, “el discurso cinematográfico hegemónico se basa en la representación de una supuesta realidad verosímil y esta, a su vez, en los procesos de reconocimiento y experiencia sensorial del espectador” (2011: 33). Los procedimientos constitutivos del MRI (Modo de Representación Institucional, según Noël Burch, en su célebre texto *El tragaluz del infinito*) han establecido una serie de convenciones naturalizadas y basadas, fundamentalmente, en una rígida estructura narrativa, de origen aristotélica —orden-desorden-vuelta al orden—. Además, a la hora de alcanzar la satisfacción de la pulsión escópica, el espectador procede a su integración en el espacio de la ficción, razón por la cual en el momento en que el público alimenta su proyección imaginaria tiende al desapego por la realidad.

Así, nos encontramos al final de la película de Haneke a un narrador diegético, Benny, que se sitúa ante el vacío de la palabra, incapaz de reconocer un lenguaje para expresar su percepción de la realidad. La suspensión del lenguaje se debe a una fractura del sujeto. Su discurso se resiste a emerger porque se siente expulsado del universo arbitrario del lenguaje, que no le sirve, no le permite reconocer las cosas. El goce del terror se deriva del vacío con el lenguaje, con la fractura del sujeto. En contraste a todo ello, Haneke confronta en su filme una expresión propia basada en una mirada distanciada de la realidad.

‘71 FRAGMENTOS PARA UNA CRONOLOGÍA DEL AZAR’: METATEXTUALIDAD Y AUTORREFERENCIALIDAD

La película que cierra la *trilogía de la glaciación* fue realizada un año después de la producción televisiva *Los europeos* (*Die Rebellion/ La rebelión*, 1993). En gran

medida *71 Fragmentos para una cronología del azar* supone una especie de síntesis de cuanto había formalizado Haneke hasta ese momento. Tal vez la película no ofrezca una mayor densidad discursiva respecto a las anteriores al tratarse de una propuesta de corte más sociológico. Podríamos decir que guarda cierto paralelismo con *Código desconocido* (*Code inconnu. Récit incomplet de diverses voyages*, 2000) al presentar un relato mucho más coral y fragmentario que los que hemos estudiado hasta el momento. Pero lo que aún asombra de *71 Fragmentos para una cronología del azar* es que ya ha pasado un cuarto de siglo y todavía sigue estando muy vigente al revelar el exceso de fragmentación discursiva de la televisión¹⁰ y, a su vez, una mayor preocupación por convertir las noticias en relatos con tintes espectaculares. Asimismo, nos invita a reflexionar, nuevamente, sobre la naturaleza ontológica de la imagen. Es un film que sigue la estela discursiva de *El video de Benny* en tanto que elabora una crítica frontal a la representación audiovisual hegemónica y al tiempo pretende establecer los límites de lo decible y lo mostrable. Dicha cuestión, hoy en día, es más necesaria que nunca pues supone denunciar muchas de las aberraciones y abusos que se perpetran sistemáticamente en las industrias multinacionales del sector audiovisual, en muchos casos en clara connivencia con los empresarios, burócratas y políticos, al imponer productos adocenados que anulan el pensamiento humanista.

71 Fragmentos de una cronología del azar no es más que una especie de síntesis de la *trilogía de la glaciación*. Su rasgo distintivo es el marco social, mucho más amplio que el de la unidad familiar expuesto en los dos primeros trabajos. En este caso concreto presenta una estructura mosaica dado su carácter coral: recoge diversos personajes unidos por el capricho del azar durante la masacre ocurrida en una sucursal bancaria justo a punto de celebrarse las fiestas navideñas en Viena. La mínima trama narrativa se inspira, otra vez, en hechos reales,¹¹ merced a un par de crónicas difundidas por la televisión austriaca: un niño rumano, Marian Radu (Gabriel Cosmin Urdes), que atraviesa ilegalmente la frontera de su país, llega a Viena y solicita finalmente asilo, y un estudiante de 19 años, Maximilian B. (Lukas Miko), que mata a tres personas en un banco para luego suicidarse en el interior del coche. Haneke, siendo coherente con su metodología, vuelve a servirse de unos hechos verídicos para cuestionar la representación de la realidad junto a los espectadores.

El híbrido de las imágenes que vemos en *71 Fragmentos de una cronología del azar*, aparentemente desarticulado debido al montaje, va a proporcionarnos el sentido final. A lo largo de la película advertimos una sucesión de telediarios unidos por planos en 35 milímetros, en los que se representan momentos y episodios cotidianos de una capital urbana. A su vez, todas las escenas domésticas son interrumpidas por imágenes en negro con el fin de reforzar la naturaleza

10 Requena, J. G. "Un mundo descorporeizado. Para una caracterización del discurso televisivo". En: *El discurso televisivo*. Monográfico publicado en *Contracampo*, núm. 39. Madrid, 1985, p. 8. Este ensayo fue ampliado posteriormente en *El discurso televisivo: espectáculo de la modernidad*. Madrid: Cátedra, 1995.

11 *El séptimo continente* y *El video de Benny* también están basadas en noticias periodísticas.

incompleta y fragmentaria del relato —de manera idéntica a la primera parte de *El séptimo continente*—. Ahora bien, una mirada más atenta nos permite apreciar que son los telediaris los que establecen el marco-relato y estructuran la narración.¹² La película está dividida en cinco partes marcadas por una serie de fechas del año 1993: 12 de octubre, 26 de octubre, 30 de octubre, 17 de noviembre y 23 de diciembre. Cada una de ellas aparece en rótulos blancos sobrepresionados con algunas de las noticias bélicas emitidas ese día en la televisión, es decir, son concretados, al modo *rosselliniano*, como meros testimonios¹³ de los avatares de la producción del filme. Este comienza mediante una escueta nota de prensa informando al espectador de un suceso que conocerá en el punto culminante: “El 23 de diciembre de 1993, Maximilian B., un estudiante de 19 años, mató a tres personas en una sucursal bancaria y se suicidó poco después de un tiro en la cabeza”. Así, la realidad es filtrada por el hecho periodístico pero también por la sociedad del espectáculo. Y las noticias que veía el protagonista de *El video de Benny* ahora es el espectador quien las está consumiendo de forma similar: las noticias se convierten en significantes que configuran el significado.

ALGUNAS CONCLUSIONES

La *trilogía de la glaciación* plantea en primera instancia un debate sobre la naturaleza ontológica de la imagen y su contaminación en la realidad. A partir de una serie de huellas enunciativas que siembra el texto fílmico, se puede colegir un discurso sobre el carácter nocivo de la televisión. El punto de partida son hechos verídicos que se convierten en relatos de los *mass media* para, finalmente, desarrollar una proyección metatextual. Haneke saca a relucir las patologías cotidianas que ha generado la sociedad del espectáculo. En *El séptimo continente* “lo que emerge es una representación crítica de la sociedad contemporánea, caracterizada por unos rituales mecánicos y alienantes que son difícilmente asimilables pero que la misma presión social empujó a las personas a llevarlas a cabo” (Horwarth y Spagnoletti, 1998: 38). Los trágicos efectos de la frustrante existencia de la familia, por enajenada, conduce a la autoaniquilación. De forma similar, *El video de Benny* presenta a la familia burguesa como metonimia y semblante de una sociedad en crisis. Los padres son ciegos en su responsabilidad moral hacia su hijo. La absoluta permisividad a todos los caprichos de Benny deriva en un fuerte aislamiento y un brote psicótico.

12 Recordemos que Benny hacía lo propio en la película anterior, *El video de Benny*, con sus videos.

13 Haneke colaboró un año después en la película colectiva, de marcado carácter institucional, titulada *Lumière y compañía* (*Lumière et compagnie*, 1995) con extractos de los telediaris del 19 de marzo de 1995 en conmemoración del centenario de la primera vuelta de manivela del cinematógrafo. En dicho film intervinieron los cineastas más prestigiosos del momento: Zhang Yimou, Wim Wenders, Spike Lee, David Lynch, Theo Angelopoulos, entre otros.

71 Fragmentos de una cronología del azar ofrece de forma harto elocuente, en el marco temporal por excelencia del consumo desafortado —las fiestas navideñas—, el mortecino reflejo de la sociedad capitalista. Y, como si trazara en la trilogía un itinerario de lo particular a lo general, de la familia al colectivo social, hay también un evidente recorrido de la televisión como dispositivo fagocitador de la realidad y viceversa. Al final, *71 Fragmentos de una cronología del azar* presenta a la televisión como responsable constructor del relato fílmico pero cuyo primer paso era dado con *El video de Benny*. Tras abducir la televisión al espectador en los últimos instantes de *El séptimo continente*, Haneke produce —tal y como sugiere el propio título de la película— un estado exangüe próximo al que sufre el padre protagonista.

Así pues, con el fin de evidenciar las aberraciones sociales, Haneke pone de manifiesto la “materialidad de la forma” —tal y como señalara Godard a propósito de Hitchcock en su documental *Histoire(s) du Cinéma*— “para decirnos lo que hay en el fondo de las cosas”. La televisión se constituye en el medio social privilegiado del ámbito doméstico; por ello, el realizador austriaco muestra, en el plano diegético, sus rasgos más característicos: naturaleza fragmentaria de las imágenes televisivas, la nieve electrónica, las imágenes en negro, la catarata de imágenes indiscriminadas, la espectacularización de las noticias. Pero estas singularidades son evidenciadas con el montaje para emprender una operación de mayor calado al ser trascendidos en un ejercicio autoreflexivo. De este modo, el *sujeto de la enunciación* se postula en inflexible resistencia a toda obscenidad representacional. Así, la dialéctica de ver/no ver y mostrar/no mostrar —con el fuera de campo y el contracampo— en la *trilogía de la glaciación* contribuye a movilizar al espectador a una reflexión en torno a los límites de aquello que puede ser visible frente a lo que no lo es.

Pablo Ferrando García (pferrand@com.uji.es) es profesor contratado doctor en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I de Castelló en el Grado de Comunicación Audiovisual. Ha publicado el monográfico *Roma, ciudad abierta*. Ha colaborado en el *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*, coordinado por Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Asimismo, ha participado en el texto colectivo *El universo*

de 2001 una odisea del espacio y en *Máscaras de la carne. Aproximaciones al cine de Ingmar Bergman (1918-2018)*, editado por Juan Miguel Company. Ha presentado, junto al profesor Javier Moral Martín, el ensayo *Antes y después de Auschwitz. La cinta blanca/La cuestión humana*. Es miembro de la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC) y de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación (AE-IC).

Bibliografía

Burch, N. (1991). *El tragaluz del infinito* (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico). Madrid: Cátedra (Signo e imagen).

Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos.

Fogliato, F. (2008). *La visione negata. Il cinema di Michael Haneke*. Alessandria: Falso-piano.

Freud, S. (1973). *Lo siniestro (Das Unheimlich)*. Obras completas III. Madrid: Biblioteca Nueva.

Gómez-Tarín, F. J. (2011). *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrila Ediciones.

Horwarth, A.; Spagnoletti, G. (1998). *Michael Haneke*. Turín: Lindau.

Kuttenberg, E. (2010). "Allegory in Michael Haneke's. The Seventh Continent". En: Dassanowky, R. von y Speck, O. C. (eds.). *New Austrian Film*. Nueva York: Berghahn.

Laplanche, J.; Pontalis, J. B. (1993). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.

Rebhandl, B. (2010). "Death with Television." Price, B.; Rodhes, J. D. (ed.). *On Michael Haneke*. Detroit: Wayne State University Press.

Requena, J. G. (1985). "Un mundo descor-poreizado. Para una caracterización del discurso televisivo". *Contracampo*, núm. 39. Monográfico *En el discurso televisivo*.

—. (1995). *El discurso televisivo: espectáculo de la modernidad*. Madrid: Cátedra.

Zizek, S. (2006). *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate.