

Análisis textual del rostro de Anne (Emmanuelle Riva) en *Amor* (Amour, Michael Haneke, 2012) a partir de la función de la Imago Primordial

Textual analysis of Anne's face (Emmanuelle Riva) in *Amour* (Michael Haneke, 2012) from the Primordial Imago perspective

José Manuel López-Agulló Pérez-Caballero

ESIC Business & Marketing School

josemanuel.lopezagullo@esic.edu

<https://orcid.org/0000-0002-8791-5179>

Resumen:

En el presente capítulo realizaremos un análisis textual de la película *Amor* (Amour, 2012) de Michael Haneke. Hemos seleccionado el fragmento — localizado en la tercera secuencia del filme— en que la protagonista Anne se queda mirando al vacío en estado de catatonia mientras su marido Georges intenta reanimarla sin éxito. Para ello, haremos uso metodológico de la Teoría del Texto y tomaremos como marco conceptual el estudio de lo real elaborado por Jesús González Requena dentro del campo psicoanalítico. Más concretamente, nos centraremos en su teorización en base a la función de la Imago Primordial en el surgimiento de la consciencia aplicada a la técnica del plano contraplano. Planteamos como hipótesis explorativa que, más allá de la dimensión comunicativa de esta técnica, persiste una huella de lo real que desactiva todo enunciado denotativo.

Abstract:

In this chapter we will analyze the film *Amour* (Michael Haneke, 2012). We have chosen the scene —third sequence of the film— in which the main character Anne stares at a void in catatonic state of mind while her husband Georges tries to recover her consciousness without any success. We will use the Theory of the Text and our conceptual framework will be the study of the real as it has been elaborated by Jesús González Requena within the psychoanalytic field. More specifically, we will focus on his theorization based on the role of the Primordial Imago in the emergence of consciousness through shot reverse shot technique. We then propose as an exploratory hypothesis the existence of a footprint of the real that challenges the communicative exchange of this filmic technique.

Palabras clave: real; Imago Primordial; consciencia; plano contraplano; rostro.

Keywords: Real; Primordial Imago; Consciousness; Shot reverse shot; Face.

1. Introducción

Varias son las temáticas que configuran el universo cinematográfico de Michael Haneke: la pérdida del valor humano, el aislamiento o la “desrealización de la violencia” por los medios de comunicación son quizá las más repetidas (Imbert, 2010).

Se ha hablado mucho además del discurso existencial del director austriaco “que arrastra un nihilismo atroz” (Hernández Les, 2009); pero también de cómo trabaja la forma fílmica desde una “aproximación ética a la imagen” (Wheatley, 2009); de su inclinación por la estética de “toma larga” (Brunette, 2010; Rhodes, 2010), o de su apuesta por la “restauración objetiva de la realidad” (Manon, 2010), como queriendo reducir cualquier “asomo de sentimentalismo” (Hereadero, 2013) frente al universo filmado. Quizá por ello, la sintaxis fílmica hanekiana pueda resultar demasiado mecánica, en ocasiones, poco sensible; sin duda alguna, se trata de su huella autoral.

Pensemos por ejemplo en el uso del encuadre en su primer largometraje, *El séptimo continente* (*Der siebente Kontinent*, 1989). Haneke recorta la imagen abstrayendo los objetos de toda coordenada espacial, al tiempo que reduce lo filmado a una suerte de maquinal encadenamiento en que no contemplamos más que fragmentos de cuerpos despojados de toda subjetividad. Es notoria, a este respecto, la escena que antecede a la muerte de los protagonistas (Anna Georg y Eva), con todo ese enlace pautado de imágenes donde tan solo vemos brazos vestidos con gruesos abrigos y guantes de trabajo, destruyendo rítmicamente cada uno de los elementos que habitan la casa. Pero también la que quizá sea la más polémica de toda su filmografía, *Funny Games* (1997; 2007). El comienzo del filme nos muestra de igual manera a una familia de tres miembros (Anna, Georg y Paul), mediante la alternancia de grandes planos largos y planos en detalle —donde las manos son igualmente protagonistas— que produce la sensación de un mecánico equilibrio; esta vez ajeno a lo que a la familia le está a punto de suceder.

La película sobre la que vamos a trabajar está también marcada por esta serie de rasgos. La representación de la violencia o el aislamiento son cuestiones

capitales en la obra más premiada¹ del director. El periodista Dave Calhoun define *Amor* (*Amour*, 2012) como “*a portrait of isolation, of two older people whose flat is becoming a fortress to the outside world*” (Calhoun, 2012), a lo que Haneke puntualiza explicando que se trata del aislamiento concreto de dos ancianos enfermos.

First of all, it's the case that with old people, especially when they're sick, the world shrinks to the four walls they live within. They shut out the world: it's a challenge they can't cope with... Also, I wanted to avoid making my film a “social drama” (...). That's not what I was trying to do. I didn't want to make a social drama, but an existential drama that deals with the question: How do I cope with the suffering of a loved one? (2012).

“Cómo hacer frente al dolor de la persona amada” es, claro está, la pregunta sobre la que narrativamente pivota el filme; pero es también una pregunta de estilo reflejada en una muy meditada puesta en escena que poco espacio deja a la improvisación. Así, no se trata sencillamente de construir un “drama social” sobre el deterioro irreversible de un matrimonio de edad avanzada. Haneke se pregunta sobre cuál debe ser la traducción formal de tal acontecimiento en la vida de sus protagonistas: qué encuadres serán los oportunos para representarlo, cómo emplazar al espectador frente a ello. Y es que, como tantas veces se ha dicho, su cine rompe toda “distancia de seguridad” frente al universo diegético. Más que espectadores pasivos, “nos vemos forzados a responder” activamente frente a aquello de lo que somos testigos (Laine, 2010, p. 51).

Si bien hemos dicho que la sintaxis fílmica hanekiana —reflejada en la puesta en escena— está matemáticamente calculada², del campo semántico de su cine debemos decir que parece abierto a múltiples —a veces polémicas— interpretaciones. En una entrevista a Sheila Roberts, el realizador austriaco

¹ Es la obra de Haneke con mayor reconocimiento. Óscar a Mejor película extranjera, Palma de Oro (Cannes), Mejor dirección, Mejor actriz y Mejor actor en los Premios de Cine Europeo, o Mejor película en lengua no inglesa en los Globo de Oro, entre otros.

² En las pocas reuniones que tuvo con los protagonistas antes de la grabación, Haneke explica que, aunque hablaron de muchas cosas, el guion no se tocó. “*There is no adlibbing and no improvisation at all. We're publishing the original script at the moment in Germany and France so that people can actually compare and see that what's on screen is exactly what I had written*” (Roberts, 2012).

insiste en la potencia cuestionadora del símbolo cinematográfico. Por ejemplo, en *Amor* tenemos esta escena de la paloma que entra por el ojo de patio del inmueble y que Georges se esfuerza por echar, así como su réplica hacia el final de la película en la que la paloma, de nuevo en el interior del hogar, es atrapada y asfixiada por el protagonista. Pero también tenemos el dibujo enmarcado de una paloma en la librería del salón. Todos estos símbolos, siguiendo a Haneke, son cuestiones abiertas en mitad de su texto que invitan a la audiencia a construir su propia interpretación. El espectador se ve interpelado, de este modo, por unas imágenes nada complacientes y que impiden un agenciamiento significativo demasiado apresurado.

All the things you mentioned —not just the paintings but also the pigeons, for example, and any number of other elements— are open to interpretation. In fact, that's why they're in the film to confront the audience, to invite the audience to think about these questions (Roberts, 2012).

De cara al presente análisis, tomaremos como objeto de estudio el fragmento fílmico —correspondiente a la tercera secuencia del filme— en que Anne, sentada en la mesa de la cocina, se queda mirando al vacío mientras que su marido Georges está desayunando junto a ella. Para ello, haremos uso de la Teoría del Texto tal y como es elaborada por Jesús González Requena y tomaremos como marco teórico su definición de lo real de acuerdo con la perspectiva psicoanalítica. Más concretamente, sobre la función de la Imago Primordial (2010) aplicada a la técnica del plano contraplano —a este respecto, es preciso anotar que la cámara estará colocada en posición semisubjetiva, por encontrarse junto al personaje al que, alternativamente, irá dirigida la mirada—.

El objetivo que nos hemos planteado es localizar, a partir de la pérdida de la consciencia de Anne rodada en primer plano, esos significantes que, siguiendo la argumentación de Haneke, resisten como cuestiones abiertas en mitad del texto fílmico.

2. Presentación de la película

Anne (Emmanuelle Riva) y Georges (Jean-Louis Trintignant) son un matrimonio jubilado dedicado a la música que vive en un acomodado apartamento parisino. Una mañana en el desayuno, Anne se queda sentada, en estado de catatonia, mirando al vacío sin poder responder a las palabras que le dirige su marido. Desde entonces el rumbo de sus vidas cambiará. Anne pasará por una operación médica fallida, regresando al hogar con el lado derecho del cuerpo paralizado. Georges se hará cargo de los cuidados necesarios de Anne, quien se negará a ser ingresada nuevamente en el hospital.

Se destacan tres ejes semánticos en el discurrir narrativo de la película:

- Vida/Muerte.
- Interior/Exterior.
- Familiar/Extraño.

Como espectadores, lo primero que vemos es el plano general de un grupo de bomberos que fuerza la puerta de entrada al apartamento donde tendrá lugar la acción. Vemos también a unos policías que detienen a dos vecinos. Un travelling de acompañamiento por el interior del piso finaliza en la puerta del dormitorio principal. El hedor que emana de la vivienda obliga a los bomberos a abrir las ventanas. “La puerta está abierta”, explica uno de ellos. En plano medio, la cámara continúa errática por el apartamento. Se abre la puerta de la habitación precintada y vemos a Anne en traje oscuro postrada en la cama cual Ofelia. En su pecho, un crucifijo de madera y, sobre su vientre, sus manos que sostienen un pequeño ramo malva. El travelling que nos muestra el cuerpo en descomposición se detiene en el lateral derecho de la cama. El agetreado ruido de la calle contrasta con la imagen del cadáver. En un corte brusco a negro, aparece la palabra “*Amour*”. La secuencia que acabamos de ver será un anticipo pues, en realidad, el resto del metraje no es más que un enorme *flashback*.

Pocos minutos después de empezar el metraje, tras la presentación de nuestros protagonistas, se encuentra el fragmento que nos interesa y que a continuación pasaremos a describir.

El paso a dicha escena se realiza mediante un corte a negro (hemos visto anteriormente a los protagonistas en su habitación y a oscuras). Estamos en la cocina con el matrimonio: Georges hablando por teléfono de espaldas a la imagen y Anne, en plano medio, enfriando un huevo hervido. Anne le acerca el huevo a su marido que se queja de que el salero está vacío. De perfil en base al punto de vista, Anne permanece inmutable, así que es su marido quien se levanta, con un movimiento torpe y entrecortado, a por la sal en la despensa.

En pie y con la sal en la mano, Georges propone ir a comprar el cedé de su alumno Tharaud; sin embargo, Anne se mantiene inexpresiva. Un plano escorzo nos enseña la nuca de Anne mientras que su marido Georges le hace aspavientos con el fin de captar su atención. Contraplano de Anne impertérrita, vaciada de todo gesto y mirada. Insistentemente, Georges pregunta: “Anne, ¿qué te pasa?” (F1). “¿Qué sucede?” (F2). La mujer permanece completamente indiferente, estática para sorpresa de su marido. Georges recoge el rostro de su esposa ausente. En primer plano vemos la cara de preocupación de éste. La cámara acompaña nuevamente al marido hasta el fregadero para coger un trapo que humedece a fin de hacerle reaccionar. El grifo vuelve a ser abierto y, de nuevo, el sonido del agua corriendo. En plano escorzo, vemos cómo Georges le pone el trapo a su mujer en la frente para luego colocarlo detrás del cuello. El sonido off del flujo del agua es protagonista de esta escena en que Georges no encuentra respuesta alguna al estado de parálisis de su mujer (Georges se ha olvidado de cerrar el grifo). El código sonoro del agua corriendo se impone sobre el encuadre descrito.



F1. *Amor* (Haneke, 2012).



F2.

Georges abandona la cocina perseguido por un encuadre hasta la habitación donde va a vestirse, quizá para llevar a su mujer al hospital. El sonido del agua corriendo continúa hasta que, en un plano que nos muestra a Georges a medio vestir en el dormitorio, escuchamos cómo el fluir del agua se detiene. “¿Anne?”, pregunta, deshaciendo el camino desde el dormitorio hasta la cocina. Como si nada hubiese sucedido, Anne le dice a su marido que ha dejado el grifo abierto. “¿Qué te está pasando? ¿Estás completamente loca?”, exclama Georges. Anne asegura que no entiende nada, a lo que el marido le responde que si se trata de un juego no tiene gracia alguna.

Ahora es Anne la que empieza a preocuparse por lo que acaba de suceder mientras que Georges, cuyo rostro permanece fuera de plano, se acerca a la mesa de la cocina. Se repite el encuadre con la nuca de Anne en primer plano. Georges insistente le pide explicaciones a su esposa. “¿Por qué no reaccionaste?”, pregunta. “¿A qué?”, responde Anne. “A todo. A mí”.

Imagen del matrimonio en la mesa de la cocina. Anne continúa el desayuno preparándose una tostada, mientras que reflexiona perpleja sobre su propio estado de catatonia. “Te pido por favor, dime qué pasa”, manifiesta la mujer asustada. “¿Es verdad que no recuerdas nada de lo que acaba de suceder?”, pregunta Georges. “Pero ¿qué fue lo que pasó?”, responde Anne. En contraplano, Georges va a intentar explicarle aquello que acaba de suceder, pero que ha ocurrido de espaldas a la consciencia de la propia Anne: “Tú estabas aquí sentada, mirando el vacío y no contestaste cuando te pregunté qué te pasaba. Tomé este paño, te lo puse en la cara y no reaccionaste.

Todavía tienes marcas en el cuello”. A continuación, vemos a la esposa tocar el húmedo terciopelo de su batín que ha mojado el paño de Georges. “¿Eso fue cuándo?”, continúa desorientada. “Me fui a la habitación a cambiarme para ir a buscar ayuda... Después tu cerraste el grifo”, concluye Georges. “Sí, porque habías dejado el agua corriendo”, le recrimina Anne. Georges quiere contactar al médico, idea con la que Anne no está nada de acuerdo. “Es absurdo, no puedes hacer como si no hubiese pasado nada”, insiste él. Anne hace recuento de lo acontecido, acude a su propia cadena significativa y, en medio de la argumentación, se abre un hueco: no recuerda por qué el paño está encima de la mesa y tampoco por qué el cuello de su batín está mojado. Ni siquiera recuerda bien quién abrió el grifo. Anne toma consciencia de su propia laguna mental y le reprocha a Georges que quiere torturarlo. La escena finaliza con Anne quien temblorosa no acierta a servirse el té: el líquido se derrama alrededor de la taza.

Un cambio de escena, nos muestra planos generales, inmóviles y descriptivos de la casa a oscuras (ligeramente iluminada por el azul nocturno de la luna). El último de ellos es un bodegón de la cocina tal y como nuestros protagonistas la han dejado.

3. Metodología: Teoría del Texto

Si bien hemos dicho que el objetivo del presente ejercicio es situar lo indecible en el interior de la imagen fílmica (esos significantes que resisten como “cuestiones abiertas”), necesitamos una metodología, digámoslo de manera condensada, capaz de desbordar el campo puramente significativo del cine.

Pero ¿cómo es posible llevar a término un ejercicio teórico —que no es ni más ni menos que un acto de escritura— que tenga por objeto algo indecible, esto es, algo sobre lo que poco o nada pueda llegarse a decirse?

Un tópico ciertamente cansino, no dice Jesús González Requena, pero que no para de repetirse en la escena docente, “es el que afirma que el cine es un medio de comunicación, y que, por tanto, una película es un mensaje comunicativo” (2015, p. 102). Y es que, de acuerdo con el teórico, lo que de

verdad nos importa de una película no es el enlace comunicativo que se produce entre el emisor y el receptor del mensaje cinematográfico a partir de un determinado código compartido y en un determinado contexto espectral; sino el suceso emocional que en nosotros deja tras de sí. Tan acostumbrados estamos a definir el cine como medio de comunicación que, para reivindicar el plano emocional que lo enviste, necesitamos todo un giro metodológico.

La Teoría del Texto será la designación de esta flamante metodología —por contraposición a la así denominada Teoría de la Comunicación— capaz de un nuevo encuadre conceptual para el abordaje del fenómeno cinematográfico.

Para los comunicólogos, como para los semióticos, una película no es más que un conjunto de signos, eso sí, suelen añadir, dotados de un especial poder de seducción. Signos icónicos, les llaman. O, como mucho, signo indiciales. Pero signos en cualquier caso. (...) Y claro está, sucede que aceptados tales presupuestos no queda margen alguno para abordar la verdad de ese impacto emocional del que les vengo hablando. Sin embargo, si les hablo de la verdad de ese impacto es, sencillamente, porque ese impacto es real. Pues sólo lo real deja huellas (2015, p. 105).

Si reformulamos entonces nuestro objetivo tomando en consideración lo que acabamos de exponer, nos encontramos con que algo indecible ha debido de colarse en el texto fílmico ya que ha dejado una huella emocional en nosotros como espectadores. Lo que nos conduce a la siguiente pregunta: ¿cómo localizar esa huella provocada por el acontecimiento fílmico?

Siguiendo el itinerario elaborado por el teórico, esta huella de lo real cobra la forma de un punto de ignición, de un señuelo que focaliza nuestra mirada y que desborda la intensidad semántica de los significantes que la rodean.

Esa [...] debe ser, por ello, la mejor guía para el analista que quiere hacerse cargo de la experiencia estética. Pues, como ven, aunque recorremos los signos y sus significados, lo que nos importa realmente es constatar cómo estos se manifiestan polarizados y, en ese mismo sentido, ciñen y acotan, rodean y localizan ese punto de ignición que da su intensidad real a nuestra experiencia del texto (2015, p. 141).

En resumidas cuentas, que no solamente estaría implicado el nivel consciente del texto fílmico —aquél formado por signos y significantes capaces de intelección— sino que también habría que afirmar la existencia de un inconsciente del mismo. Y solo por esta vía, nos insta el teórico, se hace aprehensible el objeto aquí convocado: lo real excluido de sentido, ese acontecimiento singular que desborda las categorías que fundan la inteligibilidad.

4. Marco Teórico: lo real

Destacamos por tanto que de lo que se trata con la Teoría del Texto es de cercar lo real como lo otro de lo semiótico (de la significación y de sus signos), y que lo indecible a lo que apelamos estaría directamente relacionado con este concepto que escaparía, insistimos, de las categorías estrictamente semióticas³.

En su texto “Lo real” (2010), González Requena propone una muy pertinente revisión teórica de este concepto destacando la elaborada por Freud en *Más allá del principio del placer* (2016 [1920]). Si bien lo real se nos presenta como esa irracionalidad radical, ese sinsentido abrupto y devastador del mundo que nos golpea, de dónde, se pregunta, procede nuestro anhelo de orden y razón.

¿Cómo nace la consciencia como percepción discriminada del mundo?

Es aquí donde la teoría del espejo de Lacan⁴ resulta de extrema utilidad —por más que debamos recordar que debe ser atribuida tanto a Wallon como al

³ Explica González Requena acerca de la diferencia entre lo semiótico y la dimensión simbólica. “Les llamo la atención sobre la diferencia de lo simbólico tal y como lo propongo del modo como la psicología cognitiva, la semiótica e incluso el psicoanálisis lacaniano manejan este concepto. Pues todas esas perspectivas comparten el mismo postulado wittgensteiniano de acuerdo con el cual el orden simbólico estaría constituido por el conjunto de los códigos de los que disponen los seres humanos. Y, así definido, lo simbólico es concebido como algo absolutamente refractario a lo real porque, siendo del orden de las categorías abstractas que fundan la inteligibilidad, es siempre inaccesible al ser y al acontecimiento singular” (2015, p. 132).

⁴ González Requena cita a este respecto los tres primeros seminarios del psicoanalista. Lacan, J. (1983 [1953-54]). *El Seminario 1: Los escritos técnicos de Freud*. Barcelona, España: Paidós. Lacan, J. (1983 [1954-55]). *El Seminario 2: El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Barcelona, España: Paidós. Lacan, J. (1984 [1955-56]). *El Seminario 3: Las Psicosis*. Barcelona, España: Paidós.

propio Lacan—: el yo consciencia, dice Lacan, nace por identificación en la imago que el otro le brinda (González Requena, 2010, p. 15).

La explicación elaborada por el teórico se fundamenta en las aportaciones de René Spitz⁵, según las cuales el bebé fijaría su mirada en el rostro de la madre mientras mama. “Su imagen, suscitadora de todas las sinestesias y bálsamos para todas las excitaciones, queda constituida para siempre en el paradigma mismo del placer” (2010, p. 15). Pero no debemos entender este proceso como una identificación con la madre, en tanto ser real y separado, sino con una identificación con la imago que ella suscita: la Imago Primordial.

De este modo, la consciencia humana emerge precisamente en esa Imago Primordial que, al introducir la primera forma reconocible, permite que el yo-bebé se vea a sí mismo en ella. En este momento, expone, el yo realiza una discriminación tan radical como extrema:

o bien presencia confortante y placentera, de la Buena Forma a la que todo placer, todo cese de la excitación y de la angustia está asociado, o bien su ausencia y, con ella, el retorno de la angustia y el caos, que ahora cobra la forma informe del Fondo: ese fondo oscuro que emerge devastador cuando la Figura, y su resplandor, han desaparecido (2010, p. 16).

De vuelta al concepto aquí protagonista, ese “Fondo” se descubre como otro de los nombres posibles de lo real. La Imago Primordial, la Buena Forma, sirve entonces para ocultar el Fondo de lo real con su “deslumbrante brillo”. Un Fondo, no debemos olvidar, que es tan exterior —el mundo previo a cualquier ordenamiento racional—, como interior al sujeto —lo real del Ello en suma. De la cita, a la que volveremos para nuestro análisis, también habría que destacar las dos opciones que nos muestra; por un lado la presencia de la Imago Primordial y, por otro, su ausencia con el subsiguiente retorno de la angustia del yo-niño⁶.

⁵ La obra a la que hace mención en su texto “Lo real” es Spitz, R. (1984 [1965]). *El primer año de vida del niño*. Madrid, España: FCE.

⁶ Esta relación, imprescindible para el desarrollo de la consciencia de yo-niño, entre la presencia y la ausencia de la Imago Primordial encuentra su fundamento teórico en el famoso juego del carretel o “fort-da”, al cual se hace referencia en el célebre libro *Más allá del principio de placer* (Freud, 2016 [1920]).

La explicación continúa detallando el efecto de ese halo de invulnerabilidad y omnipotencia de la Imago Primordial hasta la llegada del lenguaje. “La red de significantes, como puro sistema formal, recubre lo real y lo ordena, lo clasifica y lo conforma, dando por resultado la realidad en tanto tejido ordenado de signos y objetos (2010, p. 18).

Por lo que existirían dos momentos determinantes en la amortiguación de lo real llevada a cabo por el yo:

- El primero de ellos con la ubicación de esa Forma resplandeciente que es la Imago Primordial capaz de taponar la angustia que convoca el dato abrupto de lo real.
- El segundo, con el desarrollo lingüístico del yo que, en ausencia de la Buena Forma, sirve nuevamente para ordenar, clasificar y recubrir lo real con todo un armamento hecho de signos y objetos.

La dimensión de lo real queda entonces mitigada, uno, mediante el auto-reconocimiento en la Buena Forma y, dos, con el desarrollo del yo en el lenguaje. Un último añadido. Como consecuencia de esta segunda etapa, nos dice González Requena, es importante anotar que, a propósito de lo real, no hablamos ni de signos, ni de cosas, pues tales verbalizaciones tienden a introducir la noción de una unidad diferenciada que como tal no existe nunca en esta informe dimensión. A lo que podríamos añadir; pues en lo real no existe todavía la consciencia como percepción discriminada del mundo.

Sin embargo, la no existencia de signos en lo real no debe frenar el compromiso analítico del investigador; porque hasta lo que subsiste en el texto recordemos, como huella de lo real, es objetivable y, por tanto, susceptible de ser deletreado. Insistamos en esta idea como lo hace González Requena: “pues si el significante puede manifestarse descompuesto en el texto, es porque el texto está conformado por otra cosa además de signos y significantes” (1997, p. 72). Los datos, sean signos, objetos o huellas de lo real, forman parte del texto y esto, nos dice, es cuantificable. De este modo, en la Teoría del Texto, los datos conforman el punto de partida para el análisis textual.

5. Exposición: análisis textual de *Amor*

Una vez presentado este mapeado de conceptos psicoanalíticos, desarrollaremos nuestro análisis que, como decimos, tomará como caso de estudio la escena previamente detallada en la que Georges asiste perplejo al estado de catatonia de su mujer Anne en la cocina.

El fragmento escogido representa una unidad semántica formada por totales, medias figuras y planos contraplanos que nos muestran los rostros de los actores protagonistas. Nos parece particularmente interesante esta última técnica fílmica basada en el acercamiento de dos encuadres que son percibidos como un único bloque de espacio y tiempo narrativo. Ya que será la usada en el punto de mayor intensidad dramática del filme: cuando el rostro inmóvil de Anne se imponga sobre la fluidez del espacio representado.

Tenemos entonces a nuestra protagonista que, delante del fregadero, cocina un huevo mientras que su marido está al teléfono. Anne se acerca lentamente a la mesa de la cocina para sentarse. Inútilmente, Georges le pide que le acerque la sal. La conversación prosigue como un monólogo que finaliza cuando Georges se da cuenta de que algo le sucede a su esposa. A grandes rasgos, distinguimos los siguientes tiempos en la escena en cuestión:

- Primero, la llamada telefónica de Georges al cerrajero para cambiar la cerradura mientras su mujer organiza el desayuno.
- Segundo, el rostro impasible de Anne incapaz de satisfacer la demanda de sal de Georges.
- A lo que le sigue el retorno a la consciencia de Anne y, por tanto, la reconstrucción de aquello que ha sucedido en el momento de la parálisis.
- Finalmente, un fuera de sentido que persiste en el recuerdo de Anne y que no encaja en su consciencia, ahora recobrada.

De lo que trataremos a continuación es de ubicarnos en esta serie de acontecimientos producidos en el espacio de la cocina en base a la explicación ofrecida por González Requena sobre la función de la Imago Primordial en la amortiguación de lo real hasta la subsiguiente llegada del lenguaje.

Decíamos que la consciencia, como percepción discriminada del mundo, surge por identificación primera con la imagen que el otro le brinda. Y que esta Buena Forma, esta Imago Primordial, sirve entonces para taponar el fondo de lo real. De acuerdo con esta teorización, hablábamos de dos momentos clave en la formación de la percepción como herramienta de intelección. Primero con la ubicación de esa Forma resplandeciente y, segundo, con el desarrollo lingüístico del yo-niño, que con su juego de signos y objetos aprende a ordenar y clasificar el mundo —aprende además a significar la ausencia y la presencia de la Imago Primordial—.

Pues bien, si hacemos el ejercicio opuesto y tratamos, como decimos, de alcanzar ese espacio indecible de lo real, ¿no es acaso lo que nos encontramos en la escena que tenemos entre manos, una suerte de regresión hacia los estadios primitivos del yo? Volvamos a ella, para posteriormente aclarar esta cuestión.

Hemos indicado que previo a la parálisis de Anne, Georges hablaba por teléfono mientras ésta le preparaba el desayuno. Hasta aquí, la sintaxis fílmica funciona como es debido, con la articulación coherente del espacio representado. No hay perjuicio en el intercambio comunicativo, los mensajes fluyen entre ambos personajes sin apenas espacio para malentendidos. Anne le acerca el huevo cocido a Georges mientras debaten sobre cómo arreglar la cerradura forzada (F3).



F3.

Al preguntarnos sobre el surgimiento de la consciencia como percepción discriminada del mundo, González Requena incide en que debe haber una

forma que constituya el marco sobre el que esa discriminación pueda resultar posible (1997, p. 15). Este marco se produce entonces cuando el bebé fija su mirada en el rostro de la madre mientras mama; es decir, cuando una suerte de primer plano se presenta delante de la mirada de un yo que ve satisfecha la incómoda demanda que sacude su cuerpo y a la que todavía, por sí mismo, no sabe dar respuesta.

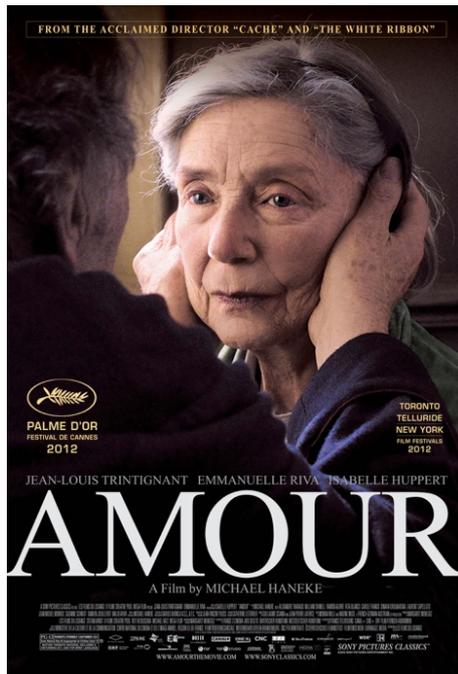
Y es que no cabe duda de que es también una demanda —la de Georges— la que se interpone una vez que Anne se ha sentado en la mesa de la cocina junto a su marido. “El salero está vacío”, anuncia Georges apuntando directamente a su mujer con el bote en alto (F4). No se trata de un imperativo ni de una imposición; pero, desde luego, hay demanda. El encuadre se detiene por unos segundos con ambos protagonistas en la mesa, con Georges y su salero apuntando a Anne, y con Anne sentada y quieta que parece observar un vacío en la pared. El protagonista se levanta de inmediato con el salero vacío en la mano. Abre la despensa para alcanzar un bote de sal y empieza con una nueva conversación; esta vez acerca de ir a comprar el último cedé de su alumno Alexandre Tharaud. Parece que quiere cambiar de tema, como si intuyese que hablar de cerraduras forzadas —de la vulnerabilidad del hogar donde viven dos ancianos— fuese el detonante de la inmutabilidad de su mujer.



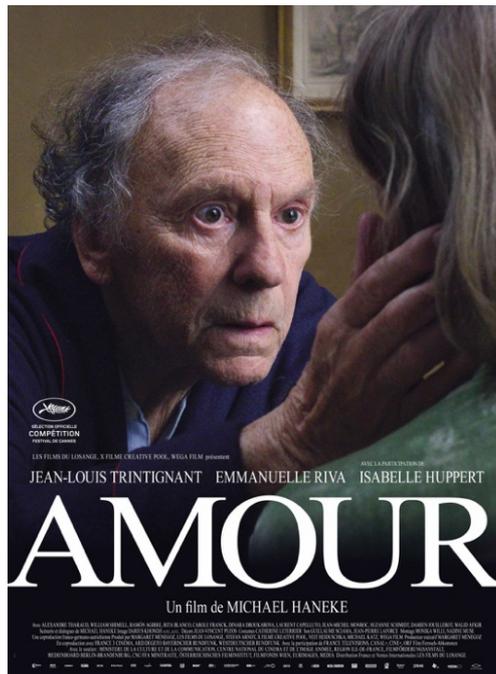
F4.

De momento esto es lo que tenemos: una cerradura forzada, una mirada perdida en el vacío y la demanda de un marido que no tiene respuesta.

Incidimos en la idea de que el surgimiento de la consciencia necesita de un marco, de una Forma, que proteja al yo-bebé de lo real, y que esa Forma primera no es ni más ni menos que el rostro de la madre que aminora y embalsama las necesidades del mismo. Ahora bien, preguntémosnos si no es un rostro el que va a protagonizar el siguiente vaivén de planos contraplanos, con una Anne impertérrita incapaz de sostener la demanda de su marido (F1-F2). Un rostro que consigue salirse del mundo lógico del lenguaje formalizado hasta protagonizar el cartel de este largometraje (F5).



F5. Cartel *Amor* (Haneke, 2012).



F6. Cartel *Amor* (Haneke, 2012)

Es cierto que son dos los rostros protagonistas y que ambos ocupan el mismo porcentaje de espacio en sendos carteles. Pero, lo que es innegable es que, al tratar de hacerlos corresponder —al tratar de vehicular ambas miradas— no logramos establecer un criterio de continuidad. El rostro de Anne, alcanzado por las manos de Georges, resiste ajeno a la expresiva y demandante mirada que se le dirige (F6).

“¿Qué sucede? ¿Anne?”, pregunta Georges. Hemos detallado también una serie de intentos frustrados por parte del marido para animarle, pero el código comunicativo sigue sin funcionar. “¿Anne?” es una pregunta que flota en el espacio doméstico sin asidero posible.

De regreso a la explicación de González Requena, aunque pueda parecer que la distancia entre el yo-bebé y Georges es más que reseñable, será el propio protagonista quien, agitando el salero vacío con su mano izquierda, emita un sonido infantil, “Cu-cú”, con el fin de atraer la atención de su mujer. “Soy yo”. Este siguiente enunciado acompañado de una muy leve sonrisa no resulta menos inocente (F7). Recordemos que nos dice el teórico:

no debemos entender este proceso como una identificación con la madre, en tanto ser real y separado, sino como una identificación con la imago que ella suscita y a la que, por la índole de su funcionamiento, conviene el nombre de Imago Primordial, pues ella hace posible la primera experiencia de reconocimiento y por tanto, también, el primer reconocimiento de sí (González Requena, 2010, p. 15).

“Soy yo” parece ser el último reclamo de Georges frente a una vacía Imago Primordial que “amenaza con desintegrar el mundo del yo” (2010, p. 27). Georges agarra con sus manos el rostro ausente de su mujer intentando alcanzarla con la vista, pero no hay *raccord* de miradas, la de Anne se ha extraviado en algún lugar del contraplano. La cara impassible, silenciosa y fría de Anne se nos impone así como un primer plano desbordante y desterritorializado⁷ que, como decíamos, escapa a todo agenciamiento significativo de la imagen. Es por ello que todo reconocimiento a partir de ella, se hace imposible.



F7.

⁷ Esta idea del primer plano de un rostro como abstraído de cualquier coordenada espacio-temporal y desligado, por tanto, de toda significación puede encontrarse en el capítulo “La imagen-afección: rostro y primer plano” en Deleuze, G. (2012 [1984]). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, España: Paidós.

Continuemos con el siguiente trozo de conversación, cuando Anne recobra la consciencia y Georges, a medio vestir, regresa a la cocina. “¿Por qué no reaccionaste?”, pregunta insistente Georges. “¿A qué?, responde Anne. “A todo. A mí”. “Te pido por favor, dime qué pasa?”, contesta Anne desconcertada. Georges hace inventario —qué duda cabe que significativa— de lo que acaba de suceder. “Tú estabas aquí sentada, mirando el vacío y no contestaste cuando te pregunté qué te pasaba. Tomé este paño, te lo puse en la cara y no reaccionaste. Todavía tienes marcas en el cuello... Me fui a la habitación a cambiarme para ir a buscar ayuda... Después tu cerraste el grifo”, finaliza Georges.

La explicación de nuestro protagonista se detiene en el momento en que la de Anne empieza. En un acto de plena consciencia (de reconstrucción del texto extraviado en el intercambio comunicativo), Anne ata los cabos sueltos de lo que acaba de suceder y argumenta que ella cerró el grifo porque Georges se lo había dejado abierto. Pero entre ambas explicaciones; entre lo que ella cree recordar y lo que realmente ha sucedido —entre estos dos “signos polarizados” que representan Anne y Georges— aparece una cojera, un agujero por el que va a colarse cualquier intento de explicación racional.



F8

Anne toca el terciopelo húmedo de su batín sin poder explicar cómo el agua ha llegado hasta ahí (F8). La sintaxis es imponente. A nivel de la composición formal, Haneke consigue crear un contraplano en el que el gesto de Anne permanece más allá de toda interpelación lingüística, y en el que el agua resiste como registro de la falla en lo acontecido; como la huella de lo real

que fractura el mundo lógico del lenguaje formalizado. Y decimos que parece haberse extraviado un fragmento de película porque ni Georges ni el espectador han asistido a ese momento en que Anne “vuelve en sí”. Pues recordemos que junto a él habíamos salido de la cocina para buscar ayuda. Sin embargo, Anne, ajena a su propia parálisis, tampoco es capaz de ofrecer una aclaración coherente de lo sucedido. “¿Puedes explicarme por qué este paño se encuentra aquí?”, pregunta Georges. La respuesta de Anne es rotunda: “No”.

Si hemos dicho que existen dos momentos determinantes en la amortiguación de lo real —primero mediante la Imago Primordial y, segundo, mediante el desarrollo lingüístico del yo—, lo que presenciamos en la escena escogida es más bien un retroceso en ambos momentos. Primero de la Buena Forma que parece congelada, vaciada de todo afecto y, segundo, de una interpelación lingüística incapaz de ser satisfecha e iniciada en la demanda de sal de Georges.

El paño húmedo, el grifo abierto, los restos de agua en el batín de Anne, pero también la nada a la que se dirige su mirada, todos ellos no son más que el cúmulo de una serie de significantes vacíos de todo contenido. Una serie de casi-signos se ha instalado en mitad de la imagen; acaso en el intersticio que separa ambos carteles (F5-F6).

6. Conclusiones

Concluimos afirmando que ese significante faltante en el inventario de Georges —ese que impide a Anne explicar por qué su batín está húmedo y por qué hay un paño mojado en la mesa de la cocina— se trata de un significante desligado del tejido ordenado de signos y objetos, y que escapa de la concatenación causal del discurso lógico de la protagonista. Podemos incluso afirmar que el sonido del agua corriendo —impreso sobre el silencioso rostro de Anne en primer plano— señala lo real como lo que cae fuera de toda existencia semiótica. Como explica González Requena, la idea mayor que caracteriza lo real es que “lo real es caos, mutación incesante y sin sentido, en la que todo cambia constantemente y nada se repite jamás” (2010, p. 21).

Los ejes semánticos que articulan la narrativa quedan entonces refundidos por la emergencia del “sin-ley” de lo real. Lo exterior del mundo real entra en el interior de esta fortaleza que es el apartamento y la muerte se hace presente en el progresivo deterioro del cuerpo de la protagonista. La vida/muerte; lo familiar/extraño; lo interior/exterior son todas ellas oposiciones binarias disueltas en un escenario doméstico que ha devenido siniestro.

Referencias bibliográficas

- Brunette, P. (2010). *Michael Haneke (Contemporary Film Directors)*. Illinois, EEUU: University of Illinois Press.
- Calhoun, D. (2012). Michael Haneke interview. *Time Out London*. 16 de noviembre de 2012. <https://www.timeout.com/london/film/michael-haneke-interview-2>
- Deleuze, G. (2012 [1984]). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, España: Paidós.
- Freud, S. (2016 [1920]). *Más allá del principio del placer*. Madrid, España: Amorrortu.
- García guillén, S. (2015). El otro en el espejo: *Amour* de Michael Haneke. *Área Abierta*, 1 (15), 19-34.
- Gracia ibáñez, J. (2015). ¿Una historia de amor? Vejez, cuidados y violencia a propósito de *Amour* (Michael Haneke, 2012). En R. Susín Betrán & . Pérez González (Eds.), *Violencia y derecho a través del cine* (pp. 23-42). Valencia, España: Tirant lo Blanch.
- González Requena, J. (1995). *El análisis cinematográfico. Teoría y práctica del análisis de la secuencia*. Madrid, España: Editorial Complutense.
- González Requena, J. (2015). En torno a la quemadura. Teoría del Texto vs. Teoría de la Comunicación. En R. Ezquizabal (Ed.), *Metodologías I* (101-142). Madrid, España: Editorial Fragua.
- González Requena, J. (1997). La emergencia de lo siniestro. *Revista Trama y fondo*, 2, 51-75.
- González Requena, J. (2010). Lo real. *Revista Trama y fondo*, 29, 7-28.
- Haneke, M. (2013). Premio Príncipe de Asturias de las Artes 2013. En *Fundación Princesa de Asturias*. <http://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2013-michael-haneke.html?texto=discurso&especifica=0>
- Herdero, C. F. (2013). De amor y piedad. *Caimán Cuadernos de Cine*, 12 (63), 32-33.

- Hernández Les, J. A. (2013). *Michael Haneke. La disparidad de lo trágico*. Madrid, España: Ediciones JC Clementine.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid, España: Cátedra.
- Manon, H. S. (2010). "Comment ça, rien?": Screening the gaze in *Caché*. En Price, B. & Rhodes, J. D. (Ed.), *On Michael Haneke* (pp. 105-126). Detroit, EE.UU.: Wayne State University Press.
- Rhodes, J. D. (2010). The spectacle of skepticism: Haneke's long takes. En Price, B. & Rhodes, J. D. (Ed.), *On Michael Haneke* (pp. 87-104). Detroit, EE.UU.: Wayne State University Press.
- Roberts, S. (2012) Michael Haneke Talks Amour, His Inspiration for the Film, His Casting Decisions, Physical and Emotional Demands of the Film and Shooting the Film in French. *Collider*. 14 de diciembre de 2012. <http://collider.com/michael-haneke-amour-interview/>
- Wheatley, C. (2009). *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image*. Brooklyn N.Y., EE.UU.: Berghahn Books.