A Susana, en recuerdo de una tarde de enero.

«*El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen.*»
Guy Debord

El mal sueño de la vida. A propósito de *El séptimo continente*

Pablo Ferrando García

Paisajes de suicidios

Después del trabajo televisivo *Señorita* (Fräulein–Ein deutsches Melodram, 1986) Haneke realiza su primer largometraje, *El séptimo continente* (Der siebente kontinent, 1989), con la firme y radical determinación de denunciar las enormes aberraciones creadas por la sociedad de consumo a partir de los indicios de su decadencia. A través de una atmósfera asfixiante y unos gestos consuetudinarios propios de la vida burguesa, Haneke resuelve el conflicto existencial de la familia Shöber con su propia aniquilación. De manera similar a la película *Landscape Suicide* (James Benning, 1986)[1], el relato del director austríaco —igualmente inspirado en una crónica de sucesos— presenta una rígida estructura simétrica, además de llevar un proceso de vaciado de las imágenes cuyo hermetismo narrativo obliga al espectador a buscar una serie de respuestas. Si hemos vinculado la película del cineasta independiente norteamericano Benning a la de Haneke es porque las dos reúnen notables coincidencias formales y discursivas: las dos narraciones formulan un sentimiento de culpa colectivo[2], se inspiran en la combinación de técnicas estructuralistas, reducen al máximo la trama argumental, presentan largos planos fijos sostenidos y potencian el fuera de campo para desarrollar una dialéctica entre ver/no ver, mostrar/no mostrar.

Por otro lado, la puesta en escena gélida de Haneke nos recuerda más a *Desierto rojo* (Il desserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964), mientras el estilo plástico y compositivo de Benning se asemeja al cine de Chantal Ackerman o del canadiense Michael Snow, es decir, se trata de una puesta en escena próxima al cine primitivo. Sin embargo, las dos películas mencionadas más arriba también exponen espacios vacíos, paisajes urbanos mortecinos e inquietantes, recrean el universo cotidiano desde la más

absoluta banalidad, aunque Benning se mueve en el registro de la palabra para apelar al espectador para la propia reconstrucción de tragedias urbanas. En cambio, Haneke, por medio del silencio y la fragmentación, elabora una crítica en torno a la vida basada en la ausencia de motivaciones vitales. Las dos tienen, también, un enfoque distanciado frente a los acontecimientos al alejarse por completo de los procesos dramáticos de identificación. No en vano los intérpretes de estos filmes actúan de manera plana y flemática. Por último, ambas prescinden de cualquier operación catártica, es decir, en ninguna de ellas se redime al espectador mediante la liberación de emociones de los personajes, ni tampoco se imponen sanciones morales a las actuaciones de estos. En este sentido, los dos filmes también se alejan por completo de un tono sensacionalista pese a que cuentan con un material periodístico susceptible de convertirse en relatos espectaculares y efectistas.

Con todo lo dicho, puede advertirse claramente que las dos producciones se encuentran en el extremo opuesto a los territorios convencionales del *thriller* psicológico[3] y del *slasher film*[4]. Haneke parte de un hecho periodístico publicado «en 1979, en una revista alemana donde se informó sobre el caso de la familia H de un suicidio colectivo elaborado y ejecutado cuidadosamente» (HORWATH y SPAGNOLETTI, 1998: 38). Lo llamativo de dicho caso es que la tragedia familiar tuvo un enorme eco social debido a la fuerte repercusión periodística de la noticia. No obstante, tal y como señala el cineasta austríaco en una carta dirigida a Radio Bremen, pese a que el artículo publicado en un diario amarillo podía tomarse como carne de cañón para satisfacer el morbo de la gente y poner en evidencia el acento grandilocuente de las crónicas, en el fondo, «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» (HORWATH y SPAGNOLETTI, 1998: 38).

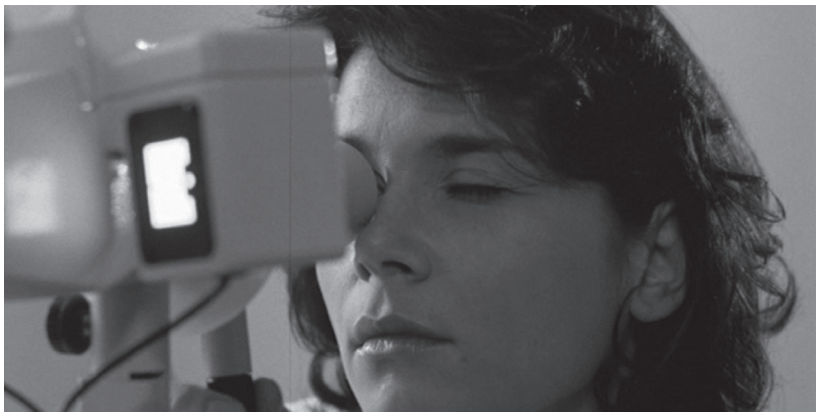
Haneke se dio cuenta de que tales medidas coercitivas produjeron trágicas consecuencias, de ahí la necesidad de ser fiel a los hechos y asumir así la construcción de un relato visual que respondiera a una ética de la imagen. Para llegar a este punto tuvo que reformular los primeros borradores del guion original. La primera versión sobre la destrucción del hogar y el consiguiente suicidio de la familia servían de marco para vincularlos con una serie de *flashbacks* que permitieran asociarlos a cada una de las biografías de los tres protagonistas y a su experiencia vital, lo que obligaba a su vez a justificar las acciones finales y explicar las oportunidades desperdiciadas por los personajes. Estas opciones dramáticas no le satisfacían en absoluto a Haneke y unos meses más tarde las abandonó para decantarse, finalmente, por la simple crónica de los sucesos procurando ser escrupulosamente respetuoso con los acontecimientos[5].

Estructura minimalista

Así pues, la solución adoptada es la que ya conocemos con la película terminada: el seguimiento de las actividades cotidianas de una familia de clase media durante un día a lo largo de tres años sucesivos. La primera parte comienza en 1987 tras el prólogo inicial donde vemos de forma fragmentaria el lavado del coche de la familia protagonista mientras se suceden los títulos de crédito. A lo largo de este primer bloque narrativo Haneke nos presenta la ceremonia mecánica y rutinaria de los quehaceres domésticos, así como las actividades laborales de Anna (Birgit Doll) y Georg (Dieter Berner). El punto álgido se produce con la revelación de una travesura de la hija del matrimonio, Eva (Leni Tanzer), quien pretende llamar la atención de su profesora y sus padres simulando una ceguera. Esta ocurrencia narrativa tiene su proyección metafórica en la forma de vida burguesa de la familia, la cual está regida por las apariencias y el ocultamiento de las grises vidas mediante la inercia de sus rutinas.

Eva está ciega

En la segunda parte del film, de nuevo se muestra, en el siguiente año (1988), el desarrollo de una jornada completa. Aquí asistimos a la crisis existencial de los miembros de la familia una vez que, de manera casual, presencian un accidente de tráfico mortal cuyas funestas consecuencias les hacen cobrar la lucidez suficiente para reconocer sus sombrías y mortecinas existencias: su ceguera vital. Esta escena es el punto de inflexión del relato hanekiano, es decir, tras ser testigos casuales de un accidente mortal de tráfico, ocurrido en la secuencia anterior al lavado del coche, se advierten los efectos de esta experiencia. Y será el momento en que el espectador detecta la fisura existencial del matrimonio burgués. La lágrima de la esposa delata la crisis y el punto de no retorno de «lo real», en términos lacanianos, el brote psicótico[6] cuya derivación se produce cuando el matrimonio acude al banco para recoger el dinero alegando que se van a ir de vacaciones a Australia. Sin embargo, los ahorros van a parar al inodoro, «en un



Anna en la óptica

gesto mecánico e interminable, similar a los realizados en los actos cotidianos» (FOGLIATO, 2008: 52), y que nos recuerda al también largo plano fijo sostenido (dura seis minutos y medio) que aparece en *71 Fragmentos para una cronología del azar* (71 Fragmente einer chronologie des zufalls, Michael Haneke, 1994), donde un jugador de ping pong entrena el saque con una máquina. O bien el que nos presenta en *Funny Games* (1997) tras la muerte de Georgie (Stefan Clapczynski), el hijo del matrimonio protagonista. En el caso del largo plano fijo sostenido del dinero vertido en el retrete se hace también intolerable porque supone un tabú de la sociedad capitalista. Así pues, con estos planos fijos sostenidos, Haneke lleva al espectador a sufrir unas experiencias emocionales extremas, es decir, le sitúa en los límites de lo soportable y lo perceptible.

BAJO EL MANTO DE UNA APARENTE NORMALIDAD HAY TODA UNA SUERTE DE FRUSTRACIONES, FRACASOS, ANGUSTIAS, AGRESIONES Y SUBLIMACIONES...

El último tiempo narrativo (que transcurre en 1989) nos conducirá a un descenso al abismo, a la locura. El acto desesperado de la familia no será en absoluto satisfactorio para ellos. Ni siquiera para el espectador. A través del marco temporal que cierra la película se va a ir mostrando una serie de gestos de naturaleza autodestructiva tan rutinarios como automáticos, llevados incluso hasta las últimas consecuencias. Dichos actos serán acometidos con la misma lógica rutinaria; es decir, la exasperada liberación es consumada de forma tan metódica y mecánica como los quehaceres cotidianos a lo largo de sus vidas. La escena que ilustra tal aserto lo encontramos cuando George comienza a destruir la casa con una maza. En dicha escena le dice a su mujer: «*Creo que lo mejor es ser sistemáticos*». Este es el punto de no retorno, comienza la destrucción.

Por lo tanto, los dos primeros bloques narrativos son casi idénticos a la hora de presentarnos las costumbres domésticas de la familia. En ambos fragmentos nos detallan la liturgia cotidiana y trivial: desde que se levantan de la cama, desayunan, llevan a Eva al colegio, hasta que llegan a sus respectivos trabajos, nos enseñan sus entornos laborales y acaban la jornada con la cena, ven la televisión y acuestan a la niña. En la primera parte Anna envía una carta a sus suegros informándoles (al tiempo que a nosotros, los espectadores) acerca de la situación familiar y dichas noticias están caracterizadas por la banalidad y las buenas formas sociales. En la segunda parte, la carta, escrita de nuevo por Anna a sus suegros, nos anuncia la promoción laboral de su marido Georg y la mejora del estado anímico de su hermano Alexander tras haber superado la muerte de su madre gracias a un viaje a Escandinavia. El enunciado de la misiva doméstica vuelve a ser igualmente insustancial, ya que nada singular dicen de ellos, de sus sentimientos y pensamientos personales. Ambas redundan en el juego de las apariencias y, junto a cada una de estas cartas (presentadas en forma de voz en *off*), aparece una serie de planos que remiten al contexto donde trabaja Georg. Hay un montaje visual de imágenes fragmentarias en las cuales la fábrica es expuesta con una plástica visual de tonos fríos y metálicos, que contribuye a crear una atmósfera deshumanizada que contrasta con las cariñosas palabras de la mujer a pesar de la templada modulación de su voz.

Ver/no ver

Frente a estas simetrías narrativas que existen entre los dos primeros segmentos mencionados, estos también ofrecen sutiles variaciones que convergen en la tragedia de la familia. Lo más llamativo es el hecho de que haya una premeditada planificación para que no se vean los rostros de los protagonistas durante un tiempo considerable. El primer plano que tendremos ocasión de ver será el de Eva, casi a los doce minutos. Resulta particularmente significativo que se haga pasar por ciega para así llamar la atención de la maestra y de sus padres: a lo largo de la película hay todo un juego retórico entre ver/no ver para los personajes y los espectadores. Por otro lado, el primer plano del rostro de la madre, Anna, surgirá un minuto después, una vez que la maestra descubre que la niña simula la pérdida de visión, y tras tres segundos de imagen en negro por montaje directo. De este modo nos es negada la continuidad visual y narrativa; pero, a continuación y gracias al mismo tipo de montaje, se presenta el primer plano de Anna, que está manejando un

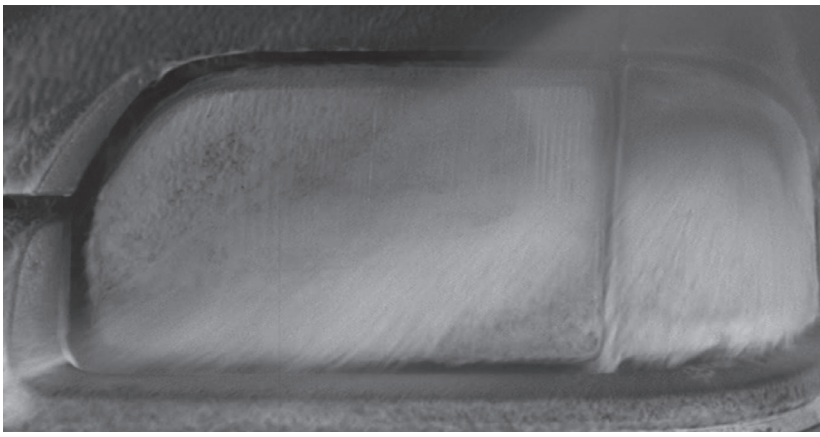
aparato para la vista, y su dirección de mirada nos sugiere, de forma sutil, la incapacidad de la mujer por ver la demanda afectiva de su hija. Pocos instantes después, en la misma escena de la óptica, aparece Alexander (Udo Samel), el hermano de Anna. Y finalmente, Georg adquirirá un semblante a los veinte minutos, en el momento de ducharse, justo antes de la cena con Alexander.

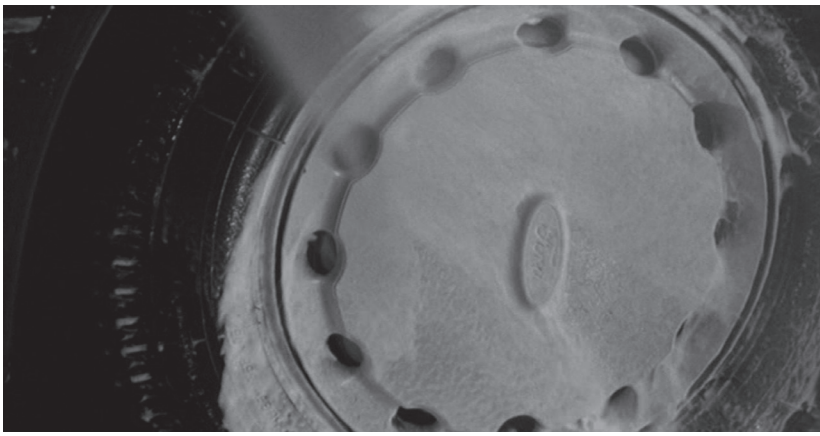
La ausencia de rostros de los protagonistas durante el inicio de la primera parte debe leerse como una evidente operación metonímica del retrato a la familia burguesa. De este modo se evita la concreción o singularización de unos personajes para que sus cuerpos puedan ser plenamente identificados con cualquiera de nosotros. De hecho, en la primera parte del film los cuerpos son cosificados, parecen integrarse entre los objetos de la diégesis. Sin embargo, en la segunda parte de la película, esos cuerpos tendrán unas caras reconocibles, estarán integradas dentro del marco espacio-temporal narrativo específico. Esta segunda parte se abre con el matrimonio haciendo el amor, justo antes de que el despertador suene marcando la hora de levantarse para ir al trabajo y volver a hacer la misma rutina. Esta escena amorosa se presenta con una nula carga erótica. Ellos van en pijama mientras realizan el coito con enorme esfuerzo, el hombre parece estar sufriendo, el momento íntimo carece completamente de voluptuosidad. Además de los detalles señalados arriba, hay otra diferencia que rompe la estructura simétrica entre el primero y el segundo bloque y cuyo efecto dramático permite reflejar el estado anímico del matrimonio. Nos referimos a la constante presencia de la lluvia, ya que cobra un significativo protagonismo durante la segunda parte y funciona a modo de pleonasmo con el llanto del matrimonio al recobrar la conciencia de sus mortecinas vidas una vez que se encuentran con un accidente urbano.

La tercera parte del film representa una ruptura sustancial en la estructura del relato, pues comienza con la despedida a los padres de Georg. Y las dos cartas que se verbalizan en forma de voz en *off* vendrán acompañadas por los planos que adelantan la resolución del conflicto dramático: el abandono del trabajo de Georg y las compras compulsivas de comida y herramientas tras retirar sus ahorros del banco. Las dos misivas escritas por Georg son sumamente turbadoras, ya que bajo la superficie de cordialidad y familiaridad hay toda una enunciación siniestra, es el fiel reflejo de una huida hacia la psicosis, en suma, a la muerte.

Viaje a la muerte

Los seis primeros planos de la película son todo un concentrado del film, pues nos advierten de la aplicación constante de la figura metonímica. En términos visuales, dicho tropo se manifiesta por medio de dos recursos ex-





De arriba abajo: matrícula, faro y rueda del coche; familia Shöber; salida del autolavado

presivos ya comentados arriba: la fragmentación y el fuera de campo. El primer elemento expresivo se lleva a cabo mediante planos cerrados o cortos donde se enseñan algunas zonas externas de un Ford Escort azul: matrícula, faro derecho y rueda. El fuera de campo, en cambio, será visible con el sexto plano (un plano medio) donde se muestra la parte externa de un tren de lavado, en relación al plano que le antecede (el matrimonio protagonista en el interior del vehículo, a contraluz, de espaldas a la cámara). La última imagen es, sin lugar a dudas, la más importante de las mostradas en el prólogo. No solo por la emergencia del narrador implícito, sino también por lo que comporta la marca enunciativa: nos anticipa el viaje simbólico que van a emprender los personajes. En el momento en el que el coche sale del autolavado, la cámara se desplaza hacia atrás con objeto de seguirlo: el breve *travelling* mantiene la distancia del turismo mientras lo acompañamos con la vista. Lo más interesante es que tras el movimiento físico de la cámara esta vuelve, sucesivamente, a cobrar de nuevo presencia al seguir el desvío del automóvil hacia la derecha gracias a una panorámica de seguimiento y, de este modo, nos muestra el cartel publicitario de una agencia de viajes (*Welcome to Australia*). Toda esta descripción detallada no sería importante si las imágenes en cuestión se quedaran en un mero devenir narrativo, es decir, en el avatar de una acción habitual de la familia. El gesto marcado por dicho movimiento de la cámara nos hace pensar que los planos mostrados aquí poseen una destacada relevancia. No en vano volveremos a verlas, al menos en un par de ocasiones importantes: la primera vez en el minuto cuarenta y dos, cuando Anna sufre la crisis; la segunda, poco antes de vender Georg el vehículo. De manera paralela a esta redundancia visual, también debemos tener presentes las sucesivas ocasiones en las que vuelve a surgir el cartel publicitario que promociona el viaje a Australia. Sin embargo, conforme avanza la película, estas imágenes adquirirán un espesor simbólico mucho más directo: el séptimo continente al que alude el mismo título del film nos remite a la muerte, y dichas imágenes irán cobrando vida mientras que a la familia burguesa, de forma inversa, se le irá extinguiendo. «La escena del túnel de lavado de coches, con todos los miembros de la familia aguardando en el interior del vehículo —mientras, simbólica y materialmente, una de las fachadas de su vida burguesa es limpiada y abrillantada—, habla por sí sola de lo escalofriante que resulta el *shock*: Anna rompe a llorar en silencio, reprimiendo sus más angustiosos sentimientos; Georg la observa pensativo, circunspecto, acariciando el rostro de la mujer por espacio de unos segundos para quitarle la lágrima que se desliza por su mejilla; Eva mira a sus padres con aire de (fingida) indiferencia, para aferrar la mano de su afligida madre, como si suplicara ayuda en silencio...» (NAVARRO, 2006: 47).

Así pues, bajo el manto de una aparente normalidad hay toda una suerte de frustraciones, fracasos, angustias, agresiones y sublimaciones. De ahí que podamos pensar, según Freud, en la idea de que el origen del mal del individuo está en la familia. Sobre la rutina cotidiana, cuya existencia parece imponerse una supuesta armonía familiar, se ocultan los infortunios vitales. Una vez cobrada la conciencia de su propia realidad, emergen desde el fondo del ser humano los síntomas anestesiados que ha generado la misma sociedad. Pero estos síntomas, dicho sea de paso, están degradándose cada vez más, se está llegando a un proceso enfermizo y agresivo en las personas y el realizador austríaco ha hurgado en estas situaciones con «la sádica malicia de aquel a quien no afecta el dolor ajeno» (NAVARRO, 2006: 45). Guy Debord vaticinaba en *La société du espectacle* (1967) la irrealidad sobre la que está construida nuestra forma de la vida contemporánea, la cual se rige por la sociedad de consumo y el acomodamiento burgués. Dicha sociedad del espectáculo viene dada por la articulación de un conjunto de símbolos y representaciones que han sido establecidos como modelo de vida y cuya encarnación bien podría visualizarse a través del *American dream*. Sin embargo, tal y como denuncia el heterodoxo marxista que fue Debord, este espectáculo se ha convertido en una pesadilla: «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» (1999: 44). Haneke, pues, pondrá en imágenes el despertar de ese mal sueño y tal gesto será efectuado sin miramiento alguno para con el espectador. ■

Cartel publicitario

Notas

*Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición.)

1 No tenemos ninguna información de que se haya estrenado en España esta película. El título original podría traducirse como *Paisaje del suicidio*.

2 En el caso de la película de Michael Haneke debe leerse desde una perspectiva metonímica, como explicaremos más adelante.

3 La película de Benning tiene un prólogo en la que nos muestra a un jugador de tenis probando el saque de manera mecánica durante tres minutos mediante un largo plano fijo sostenido para pasar, por corte directo, al otro lado de la cancha llena de bolas de tenis. Luego presenta un segundo bloque con el largo interrogatorio a la joven californiana de 16 años, Bernardette Protti (Rhonda Bell), que asesinó en 1984, sin razón aparente, a un compañero. El tercer bloque presenta una entrevista a Ed Gein (Elion Sacker), un agricultor de Wisconsin y asesino múltiple que embalsamaba a sus víctimas en la década de 1950. También es presentado Ed Gain en un largo plano fijo sostenido. A cada uno de estos bloques les sucede una serie de imágenes de paisajes urbanos y naturales en las que no aparecen personas. Son planos estáticos, campos vacíos y fantasmales que, combinados con la reconstrucción de los hechos, generan una ambientación tan siniestra como amenazante. Por último, hay un epílogo similar a la apertura.

4 Subgénero de terror cuya característica principal es la presencia de un psicópata que asesina brutalmente a pandillas juveniles alejadas de sus entornos familiares. La mayoría de las veces las víctimas suelen estar implicadas con las drogas y el sexo. Las películas que iniciaron este género fueron *Halloween* (John Carpenter, 1978) y *Viernes 13* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980).

5 Esta información ha sido extraída de los extras del DVD de la película *El séptimo continente* (*Der siebente kontinent*, 1989), comercializada por Cameo. Dichos datos aparecen en la entrevista llevada a cabo, en el 2005, por el crítico francés Serge Toubiana, gracias a la productora Les Films du Losange.

6 Según Laplanche y Pontalis, el concepto de psicosis, en su sentido más laxo, se aduce a «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. [...] El psicoanálisis ha tratado de definir diversas estructuras: paranoia (las enfermedades delirantes) y esquizofrenia, por una parte; por otra, melancolía y manía» (LAPLANCHE, PONTALIS, 1993: 321-322).

Bibliografía

DEBORD, Guy (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

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

HOWARTH, Alexander y SPAGNOLETTI, Giovanni (1998). *Michael Haneke*. Torino: Lindau.

LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand (1993). *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.

NAVARRO, Antonio José (2006). Apuntes sobre el cine de Michael Haneke. *Dirigido por*, 362, 44-55.

Pablo Ferrando García es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València. Actualmente es profesor ayudante doctor en la Universitat Jaume I de Castellón donde imparte Narrativa audiovisual y Tecnología de la comunicación. Es autor del monográfico *Roma, ciudad abierta*, editado por Nau Llibres-Octaedro. También ha colaborado en el libro *Teoría y técnica de la producción audiovisual*. Ha participado en revistas especializadas como *Banda Aparte*, *El Viejo Topo* y *Quaderni del CSCI*, *Versión Original*. En la actualidad es colaborador asiduo en *Shangrila*.