

1r Llevant Càrtels del Camp Lacanià

Tarragona

2 de Junio

Presentación del Càrtel: Arte y Psicoanálisis.

Tema: Mirada y Voz

Componentes: Pilar Dasí (más uno): la voz en el cine; Lola García Cantús (Amo y Esclavo); Miguel Ángel Fabra (la creación artística y la sublimación); Pepa Úbeda (Literatura y Psicoanálisis); Pablo Ferrando García (Las estructuras clínicas a través del cine: en busca de una mirada)

LAS ESTRUCTURAS CLÍNICAS A TRAVÉS DEL CINE: EN BUSCA DE UNA MIRADA

Pablo Ferrando García
Universitat Jaume I de Castelló

El video de Benny plantea el carácter nocivo que conlleva la creencia de controlar y poseer la realidad mediante el consumo de imágenes, es decir, las personas ejercen como actores y espectadores del mundo a través de los medios audiovisuales. Consideran que la realidad sólo existe gracias a éstos. Sin embargo, es justo lo contrario. Aquí, pues, reside el propósito del segundo largometraje de Haneke: mostrar las deformaciones que provocan la pérdida del sentido de la realidad mediante los inquietantes avatares del joven Benny, ante unos padres tremendamente permisivos y a la intromisión de las tecnologías audiovisuales en nuestras vidas con el fin de que éstas puedan ser reemplazar, conservar, enlatar y dominar nuestro entorno cotidiano.

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*¹. El rótulo es presentado en mayúsculas y con un intenso color rojo. Lo más importante del mismo es que aparece con la ortografía inglesa y no la alemana (Bennys Video), en clara alusión a las grabaciones domésticas de

¹ *Funny Games* puede considerarse la continuación narrativa de la que nos ocupa.

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. Dicha voracidad, el protagonista lo hace de forma tan patológica como indiscriminada. De ahí la absoluta imposibilidad de poder elaborar una mirada a través de todas esas imágenes que fagocita y/o almacena. El personaje ve, pero es incapaz de simbolizar o cargar de sentido las imágenes.

Tampoco debemos olvidar el viciado entorno que ha creado en su habitación, poblado de cámaras, televisores, mandos a distancia y reproductores, todos ellos convertidos en los dispositivos electrónicos que le permiten mantener un vínculo con la realidad. La disposición del dormitorio de Benny constituye una puesta en escena que parece remitirnos a la metáfora de la caverna de Platón. Pero este entorno atrofiado obedece a la consentida e irresponsable educación de los padres, le toleran absolutamente todo; 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 que no es tal pues carece de dimensión ética. El gesto criminal de los padres llega a un extremo tal, que se produce la trágica paradoja de sentirse más preocupados porque su hijo les pueda mentir al hecho de haber matado a la chica.

Lo que precede a los títulos de crédito ya comentados es un plano secuencia bajo la gélida textura de unas aciagas y brutales imágenes domésticas realizadas en formato de video 8. La grabación reproduce la matanza de un cerdo que es sacrificado por unos granjeros mediante la descarga de una pistola neumática en el cráneo del animal. A partir de aquí asistiremos, estupefactos, a los espasmódicos estertores del porcino con toda su crudeza y violencia. Seremos testigos atónitos de los últimos signos de vida mientras la sangre de su cuerpo se derrama por el suelo, la lengua le cuelga de su boca y emite los últimos quejidos. De pronto comprobamos que las imágenes de video empezarán a rebobinarse y volveremos a visionar la misma escena. En esta ocasión, el retroceso del video se apreciará de manera ralentizada. Ahora, los copos de nieve caen suavemente, crean una atmósfera

tan siniestramente bella como tenebrosa y mortuoria. Pero, lo más importante, es que el disparo se oye en esta segunda ocasión tan amplificadas como distorsionadas², lo cual hace que el impacto emocional sea mucho más fuerte puesto que estimula la sensibilidad del espectador. La información sonora le traslada, inconscientemente, a experiencias sensoriales similares a las que percibimos en ese momento y llegamos a evocar parecidos recuerdos del pasado.

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. 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 metafílmico de orden discursivo. Por un lado, la grabación de la matanza del cerdo se expandirá y contaminará la película como un virus, 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. Además, 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 sus trabajos anteriores. 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 su anterior filme, *El séptimo continente*) Haneke va ir presentando en los momentos más importantes del relato las derivaciones

² Quisiéramos señalar aquí la constante manipulación sonora que Haneke somete a sus filmes. Sobre ello habría que hablar del término llamado acuatización, aplicado por Michel Chion, el cual consiste en desplazar en el tiempo y el espacio la fuente sonora original. Por ejemplo, si oímos, los espectadores, el sonido de unos pájaros en *Apocalypse Now*, durante el viaje en la lancha no es porque se grabaron éstos en el mismo lugar del rodaje, sino porque se incorporó luego en los laboratorios sonoros una grabación anterior al filme y recogido en otro hábitat natural.

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 el arma letal del protagonista es el mando a distancia³, con él 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 vinculado a la estructura de la película, lo cual permite abrochar el sentido último del filme. La proyección simbólica debe ser enfrentada a la naturaleza discursiva del cine dominante ya que éste impone de forma rígida el restablecimiento de la Ley (siguiendo la normativización conservadora del Modo de Representación Institucional).

Con todo lo dicho, subrayemos que esta primera escena, la de la matanza del animal de la granja, ofrece varios niveles de lectura. Dichas perspectivas las hemos entresacado del interesante estudio de Speck (2010:82), aunque debemos matizar algunos aspectos que son relevantes y cuyas aportaciones son nuestras. A partir del punto cuatro subrayamos la estructura del relato y creemos que es fundamental para la elaboración del discurso de la película que nos ocupa:

- 1) El video es una grabación de un suceso familiar ocurrido antes de que el relato comience a caminar. Todas las imágenes en video llegan a convertirse en breves *flashbacks*.
- 2) Es visto y manipulado por alguien más, presumiblemente por Benny (inferencia razonable teniendo en cuenta los sucesos posteriores), como uno de sus muchos videos domésticos. Pero nadie puede cuestionar que dichas imágenes también son gestionadas por una figura narrativa que domina todo el relato.

³ 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*.

- 3) El video doméstico registra un acontecimiento verdadero, no hay truco visual, el cerdo es sacrificado realmente para la película.
- 4) Puede pensarse, también, que el porcino debió aprovecharse para el consumo alimenticio, por lo que hubo de ser descuartizado⁴ y rentabilizarse al máximo. Paralelamente a esta idea, advertimos que Benny está comiendo durante toda la película, siempre tiene hambre...
- 5) Sobre el animal despedazado no hay huellas visuales en la grabación pero esta sugerencia discurre de forma análoga al salvaje despedazamiento del cuerpo sin vida de la adolescente. El padre de Benny decide eliminar cualquier rastro, justamente, en la misma granja que se sacrifica al cerdo y esta equivalencia nos lleva al imaginario colectivo de la taylorización de la muerte: los campos de exterminio nazi. Así pues, la muerte real se contrapone a otra repetición fantasmal. Esto podrá verse en otras películas de Haneke, como la muerte de un caballo en *El tiempo del lobo* (*Le temps du Loup*, 2003), o la decapitación de la gallina en *Caché* (2005). Éstas son confrontadas con la del padre en la primera mencionada y Majid en la segunda. Dicha proyección es uno de los rasgos más característicos del cine de Haneke. Una vez que se representa una violencia “real” posteriormente dará lugar a una reproducción o bien tendrá una lectura metafórica. En este último caso véase *La cinta blanca* (*Das Weisse Band*, 2009).
- 6) El rebobinado de la cinta magnética permite “devolverle la vida” al cerdo. El cine produce el milagro y le salva de la muerte a través del montaje. El momento de la bala que

⁴ Georges Franju realizó un escueto documental de veinte minutos, titulado *La sangre de las bestias* (*La sang des bêtes*, 1949). Este documental supuso un temprano ejercicio de estilo tan descarnado como poético. En él describe de forma seca y abrupta el engranaje de los mataderos parisinos. Es inevitable la proximidad temática de este trabajo con la película de Haneke. En este caso se produce una analogía siniestra y atroz. El documental puede verse en el estuche comercial, en DVD, de la película *Los ojos sin rostro* (1959) de Georges Franju. Se trata de una edición especial para coleccionistas hecho por Versus entertainment.

entra por la cabeza del animal convierte la muerte en un objeto estético, lo cual plantea serias cuestiones éticas. Este gesto puede advertirse como una operación auto-reflexiva sobre la materialidad práctica del cine. Así, puede pensarse que es más violento el uso que se hace de las imágenes que la propia muerte del cerdo.

- 7) Las imágenes de la matanza servirán de eje vertebrador de la ficción y ayudarán a construir una simetría narrativa con la clausura. A su vez las imágenes que cierran el relato se constituyen en una aporía ya que recogen el control de vigilancia de la comisaría y, al mismo tiempo se convierten, simbólicamente, en la clausura del relato, en el restablecimiento de la Ley como cierre de la narración clásica.
- 8) “La cuestión política-estética general no sólo atañe a quien tiene el control dentro de *El video de Benny*, sino también la relación entre la realidad y la posibilidad de su representación” (Speck, 2010: 82). A lo largo de toda la película lo que se debate no es tanto dónde se encuentran los límites de la representación audiovisual sino cómo se mira dicha representación y, por tanto, cuáles son los verdaderos dominios, es decir, cuál es el control que se tiene de las imágenes. El debate gira en torno a la manipulación de la realidad que puede ejercerse a través de las imágenes. Dicha discusión constituye el epicentro del discurso hanekiano.

En suma, el impacto emocional del espectador ante las brutales imágenes que estamos comentando obliga a activar la memoria. La veracidad de la grabación de video estimula la consciencia, nos lleva a vincularlo a la experiencia que hemos podido tener cada uno de nosotros con la muerte. *El video de Benny* se inicia con el tabú de la muerte, pero la sociedad del espectáculo trata de evitarlo, de apartar la mirada a éste, sólo es utilizado como mera representación y se muestra de forma alejada a nuestra realidad. Un

ejemplo de cuanto señalamos lo tenemos con las imágenes televisivas de la Guerra de los Balcanes, que son presentadas como si a Benny no le tocasen, no le concernieran. Duerme, juega, come y estudia con ellas, sin embargo 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. A su vez sentimos rechazo ante el desapego emocional del protagonista hacia estas imágenes televisivas, nos incomoda él tras descubrir que es un asesino y, por tanto, no podemos sentirnos partícipes de esa indiferencia. Tamaño gestos de distanciamiento y falta de catarsis son los que moviliza el cineasta para que el espectador pueda cobrar conciencia del valor semántico de las imágenes y, por tanto, de la necesaria reflexión de las mismas.

Bibliografía:

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

CHION, Michel (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.