

# Les pors de la modernitat

Anàlisi del discurs de Michael Haneke

# Índex

0. INTRODUCCIÓ.....	1
1. HIPÒTESI I OBJECTIUS	
1.1 Hipòtesi.....	4
1.2 Objectius.....	4
2. MICHAEL HANEKE: BIOGRAFIA I INTRODUCCIÓ A L'OBRA	
2.1 Vida i obra.....	5
2.2 Models i influències.....	7
3. LÍNIES GENERALS DE LA TEMÀTICA DE L'AUTOR	
3.1 El mal.....	12
3.1.1 Introducció al concepte.....	12
3.1.2 La part animal de l'home civilitzat.....	13
3.1.3 El mal i el sentit de la vida.....	16
3.1.4 Els assassins de Haneke.....	18
3.2 La violència.....	20
3.2.1 Introducció a les formes de violència.....	20
3.2.2 La violència animal.....	22
3.2.3 La violència representada i la seva banalització.....	23
4. REALITAT I FICCIÓ AL CINEMA: DICOTOMIA?	
4.1 La realitat i la ficció en la vida humana: reflexió.....	25
4.2 La realitat i la ficció al cinema.....	27
4.3 La realitat i la ficció de Haneke.....	29
5. ELS PERSONATGES DE HANEKE: ESTRUCTURES I MICROCOSMOS	
5.1 La bombolla punxada: introducció.....	35
5.2 El trencament psico-físic i els simbolismes territorials.....	36
5.3 La reacció emocional.....	37
5.4 Paral·lelismes.....	37
5.5 La comunicació amb l'espectador.....	39
5.6 Les dues mirades.....	40
5.7 Infants i adolescents.....	41

<b>6. LA CRUA VERSEMBLANÇA</b>	
6.1 Mirar no és gratuït.....	43
6.2 La tècnica intencionada.....	44
6.3 Els continguts desconcertants.....	46
6.4 El llenguatge narratiu.....	48
<b>7. CONCLUSIONS.....</b>	<b>50</b>
<b>8. LLISTAT DE REFERÈNCIES</b>	
8.1 Bibliografia.....	53
8.2 Webgrafia.....	53
8.3 Filmografia.....	54
<b>9. ANNEXOS</b>	
9.1 Annex A: textos.....	57
9.1.1 Arguments de les pel·lícules.....	57
9.1.2 Textos.....	63
9.2 Annex B: imatges.....	64

## 0. INTRODUCCIÓ

*No ofrezco respuestas, simplemente planteo preguntas.*

Michael Haneke

La tria d'aquest treball de recerca no va ser una tasca fàcil. Les meves primeres intencions eren incertes: volia realitzar un treball d'arrel humanística, d'un tema que no fos gaire específic, per a que així el treball toqués varis àmbits que connectessin amb els meus interessos personals de sempre: psicologia, filosofia, cinema o sociologia.

Malgrat que aquest treball té un alt grau d'especialització (és l'estudi de l'obra d'un cineasta en concret: Michael Haneke), vaig decidir fer-lo, ja que en estudiar l'obra d'un sol autor el tema s'amotllaria millor a les dimensions limitades i convenients a un treball de recerca de batxillerat.

D'alta banda, em vaig decidir per aquest obscur director austríac perquè, des de la meua perspectiva, Haneke és més que un cineasta. El seu cinema planteja qüestions que van més enllà del pur entreteniment, sacseja la consciència de l'espectador i, en moltes ocasions, l'obliga a reflexionar sobre temes no gaire agradables per la seva ment. Haneke és un director reflexiu, un enginyer del desassossec, un artista preocupat pels temps que vénen i, en definitiva, un filòsof.

Tanmateix, no m'agradava la idea de centrar-me i tancar-me exclusivament en l'obra de Haneke. Si, precisament, he escollit aquest cineasta com a objecte d'estudi és per un motiu concret: el cinema de Haneke és tan controvertit i peculiar que pot relacionar-se amb altres temes d'estudi o de la vida mateixa, i això, per a mi, és la riquesa del cinema, anar més enllà de l'entreteniment.

Així, el que he pretès amb aquest treball és analitzar la poètica del director, però sempre connectant la seva essència i la seva temàtica amb aspectes externs, socials, com pot ser el tractament de la violència, de la comunicació o de la maldat.

D'acord amb això, he estructurat el treball en dues parts. Els dos primers apartats són una presentació de l'autor i un anàlisi del tractament dels temes més recurrents en la seva obra (en aquest cas, el mal i la violència), contrastat amb el tractament que es fa d'aquests temes en general, fora del cinema.

La segona part del treball és més específica: m'he centrat en aspectes concrets de la seva filmografia, i n'he analitzat els detalls, com el perfil i el caràcter dels seus personatges, les tècniques fílmiques de les que fa ús i les seves intencions o quins missatges vol transmetre al espectador amb un cinema tan inusual.

Pel que fa la bibliografia, no ha estat fàcil trobar informació sòlida i fiable pel treball. Haneke és un autor del qual se'n han fet relativament pocs estudis monogràfics. A més, és un director molt lacònic en el sentit que mai dóna "pistes" de les intencions i significats de les seves pel·lícules. A causa d'això, hi ha certes característiques de la seva obra que es basen en pures interpretacions o intuïcions de l'espectador, ja que en el cinema de Haneke res és explícit, tot queda a l'aire, com sol passar amb molts altres artistes. De fet, m'atreveixo a dir que, fins i tot, això és l'essència de l'art.

Tanmateix, he trobat material fiable i de qualitat per construir les meves tesis, bàsicament de llibres que estudien la seva obra (la majoria en altres idiomes), de documentals i de les entrevistes més completes que li han fet. No obstant això, a la xarxa hi ha una sèrie de fonts que, tot i no ser oficials o del tot fiables, ofereixen tot un seguit de crítiques o opinions serioses sobre els films de l'autor, que m'han anat molt bé per contrastar idees i punts de vista.

En quant a la metodologia que he emprat, ha estat una combinació de diversos elements. Abans de començar a informar-me en profunditat del tema, vaig decidir veure tots els seus llargmetratges d'una tirada, per així amarar-me de l'estètica i la filosofia de l'autor, a més de poder comparar i veure les semblances temàtiques entre tots els films.

Per la meua afició al cinema i a les arts en general, ja tenia una idea (encara que aproximada) de la poètica del autor i de les seves "obsessions" abans de construir el treball. Així, la metodologia usada es basa en una comparació d'interpretacions personals amb material d'altres estudiosos sobre Haneke.

Aquest mètode ha provocat, en part, que no hi hagi al treball una part pròpiament pràctica en si. No hi ha un treball de camp independent, separat de la part estrictament teòrica. Això és a causa del contingut dels apartats: cada apartat combina parts de teoria pura amb informació procedent directament del meu anàlisi particular.

Com a curiositat, voldria comentar també que hom observarà al llarg del treball que a cada apartat hi ha una cita a mode d'introducció. La meua intenció era dotar tots els apartats

d'una mateixa forma i estructura; així he escollit cites del propi Haneke o d'autors que considerava significatius segons el tema de l'apartat. Les cites són una mena de "tastet", una manera per al lector de començar a desmantellar la tesi de cada apartat. La idea d'introduir les cites va ser agafada dels llibres que he consultat, i opino que es una bona manera d'introduir un discurs d'aquest caire.

Pel que fa a les dificultats, n'hi ha hagut vàries. La més destacada però, ha estat la densitat filosòfica que, en ocasions, em demanaven alguns continguts del treball. M'agradaria comentar, també, que al llarg del treball relaciono idees del cinema de Haneke amb la filosofia, però això només és una especulació meva, un intent per establir certs paral·lelismes. Per això, voldria deixar clar que els (pocs) continguts estrictament filosòfics del treball no són més que una aproximació. Com a segona dificultat —aquesta és més anecdòtica— cal dir que el cinema que fa Haneke sovint és dur de sospesar. Els seus arguments comporten una forta càrrega emocional, a vegades insuportable inclús amb mirada objectiva.

Per acabar, cal comentar que he hagut de retallar certs apartats per una qüestió d'espai; així, la meva intenció inicial era realitzar, a més, quatre anàlisis de quatre pel·lícules de l'autor, com a part pràctica del treball. Per aquesta raó, aquest treball no és més que una ínfima part de l'anàlisi de l'obra de Haneke (*La vida és breu e l'art se mostra longa*), però constitueix tota una voluntat per endinsar-se en el món de la crítica social i ontològica que fa aquest autor tan misteriós per alguns.

# 1. HIPÒTESI I OBJECTIUS

## 1.1 Hipòtesi

A través de la seva obra, Michael Haneke té la intenció de fer veure a l'espectador la següent idea: la societat occidental que té el seu origen a Europa i, concretament, la seva classe burgesa benestant, ha construït una sèrie d'estructures, de lleis i normes socials. Ha envaït el món canviant, salvatge i imprevisible de la natura, per instaurar una sèrie d'organismes que aparentment ens han de protegir i civilitzar. El cinema de Michael Haneke mostra sempre el moment quan es punxa aquesta bombolla d'aparent seguretat que ha creat l'home, per quins motius i les reaccions i conseqüències que això comporta, tant en els personatges de les històries com en l'espectador.

## 1.2 Objectius

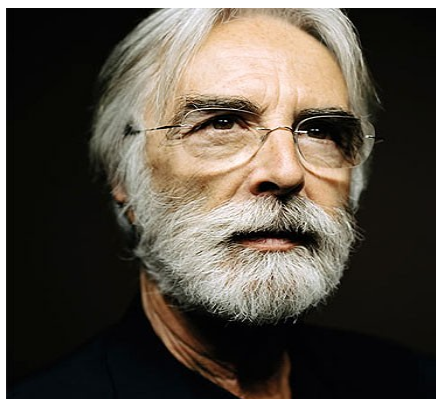
- Descriure els temes que es repeteixen en els films de Michael Haneke.
- Analitzar les constants del cinema de Michael Haneke.
- Especular sobre els motius que porten a Michael Haneke a tenir una filmografia tan homogènia.
- Posar de relleu les idees filosòfiques que emanen del cinema de Michael Haneke.
- Comparar les tesis de l'autor sobre un tema amb el tractament que se'n fa a la resta dels àmbits.
- Relacionar les idees de Michael Haneke amb la filosofia europea contemporània.
- Descobrir els antecedents artístics de l'obra de Michael Haneke.
- Investigar amb més profunditat un tema que connecta amb els meus interessos personals.

## 2. Michael Haneke: biografia i introducció a l'obra<sup>1</sup>

*La missió de l'escriptor (de l'artista) consisteix en portar allò que és aïllat i mortal a la vida infinita, en transformar allò que és atzar en alguna cosa d'acord amb la llei, i també en assenyalar la preeminència de l'esperit, la de contribuir a aixecar la vida de la comunitat a una major tensió d'energia moral i intel·lectual, contradient la seva gravitació natural el pes de la matèria i el desgast del temps'*

Michael Haneke

### 2.1. Vida i obra



Michael Haneke (Munic, 23 de març de 1942) és un director i guionista de nacionalitat austríaca que ha treballat en la indústria del cinema alemany, francès, austríac i americà.

Haneke és fill del director i actor protestant alemany Fritz Haneke i de l'actriu austríaca catòlica Beatrix von Degenchild; aquesta circumstància familiar va contribuir a endinsar el director en el món de la ficció, fet que va afavorir el seu contacte amb el cinema i en l'elecció de la seva vocació final.

Haneke va viure la seva infància a Wiener Neustad, una petita ciutat austríaca de caràcter rural. El fet que Haneke passés els seus primers anys en aquests ambients va comportar, entre altres coses, que es criés sense la televisió (mitjà molt criticat als seus films), fet que agrairà posteriorment en la seva visió del món, segons confessa en una entrevista al diari *Die Zeit*: "quan llegeixo una crítica, sé l'edat del crític. Puc veure al seu text si s'ha criat amb la televisió o no. Jo m'he criat sense televisió. No vaig començar a veure-la fins després de

---

<sup>1</sup> Nota: per tal que el lector tingui un visió global de tots els llargmetratges de l'autor, als annexos s'expliquen tots els arguments de les pel·lícules ordenades cronològicament, amb la intenció de comprovar així l'existència d'una sèrie de *leitmotifs* temàtics i argumentals que travessen la trajectòria de Haneke de manera transversal, fet que converteix cada llargmetratge en una autèntica antologia de les "obsessions" de l'autor. Alhora, els mots marcats en negreta fan referència a la qüestió de la repetició dels noms en les diverses pel·lícules (veure annex A: text 1).



la universitat”<sup>2</sup>.

Acabada la seva infantesa, va traslladar-se a la Universitat de Viena per estudiar filosofia, psicologia i dramaturgia<sup>3</sup>. Haneke no només tenia ambició pel setè art; les seves primeres intencions professionals eren dedicar-se a la música, esdevenir pianista, però segons confessa l'autor: “no vaig tenir el talent suficient”<sup>4</sup>.

Després de graduar-se el 1965, va treballar com a crític de cinema, editor i dramaturg, a més de dirigir obres d'importants escriptors suecs i alemanys, com Goethe, Strindberg i Heinrich von Kleist. El seu treball com a director de teatre abans d'exercir a la indústria cinematogràfica també ha influït en la caracterització dels seus personatges fílmics, que sovint tenen els mateixos noms a totes les pel·lícules, recurs molt popular al teatre.

Haneke es va endinsar tard a la indústria cinematogràfica; va començar la seva carrera com a realitzador independent l'any 1970. Durant dues dècades, l'autor va treballar com a crític de cinema, director teatral i fent pel·lícules per la televisió, però va ser posteriorment que destacà en la tasca televisiva, amb l'adaptació de la novel·la de Franz Kafka, ‘El castillo’ (*Das Schloss*, 1997).

L'any 1989, Haneke arriba al cinema amb el primer dels seus dotze llargmetratges, *El séptimo continente* (*Der siebente Kontinent*, 1989). Tot i així, el títol que situarà el director en el panorama internacional serà *El video de Benny* (*Benny's Video*, 1992). El seu gran èxit, però, serà *La pianista* (*La pianiste*, 2001), que aconsegueix, entre altres reconeixements, el Gran Premi del Jurat a la 33<sup>a</sup> edició del Festival de Cinema de Cannes.

El 2005 *Caché* és la gran triomfadora dels Premis del Cinema Europeu i *La cinta blanca* (*Das weiße band*, 2009) li atorga la Palma d'Or a la 62<sup>a</sup> edició del Festival de Cannes (2009), premi que tornarà a rebre tres anys després, a la 65<sup>a</sup> edició del Festival, amb el seu film següent: *Amour* (2012). A més, recentment, a Haneke li ha estat concedit el Premi

---

2 EHLERS, Christoph. “Angst ist das tiefste Gefühl”. *Die Zeit* (gener 2006), p. 58-59.

3 Com es veurà més endavant, certs elements de la trajectòria personal de l'autor han estat fonts d'influència reflectides posteriorment a la seva obra. Tant la carrera dels seus progenitors com els estudis de Haneke en són un exemple pel caràcter reflexiu que han adquirit els seus films.

4 EHLERS, Christoph. “Angst ist das tiefste Gefühl”. *Die Zeit* (gener 2006), p. 58-59.

Príncep d'Astúries de les Arts 2013, un dels guardons culturals amb més prestigi a Espanya.

Des de 2002 fins l'actualitat, Haneke és professor de Direcció a l'Acadèmia de Cinema de Viena, i al 2006 es va estrenar com a director d'òpera, essent *Don Giovanni* i *Così fan tutte* de Mozart les seves produccions més destacades.

Caldria parlar, per últim, d'un film que no ha estat premiat per la crítica, però no obstant això destaca pel seu ressò mediàtic: *Funny Games* (1997). Aquest film va situar Haneke dins el panorama cinematogràfic internacional, i la omnipotent crítica americana va reconèixer el seu talent. L'èxit de taquilla d'aquesta pel·lícula va ser, en part, causat pel *remake* americà que va realitzar el propi director deu anys més tard. Curiosament, el *remake* és una còpia exacta de cada pla de l'original, amb la diferència del canvi a actors americans, que són més reconeguts internacionalment.

En la cultura cinematogràfica occidental, Haneke pel seu estil ombrívol i pertorbador. La seva obra, com es mostrarà al llarg del treball, sovint tracta els problemes o les pors de la societat moderna, com la violència, la incomunicació social o la maldat. També es veurà que és un cinema que pretén desemmascarar la hipocresia i la doble moral de la societat europea acomodada.

## **2.2. Models i influències**

Tant la cultura europea en la què l'autor s'ha format com els seus descobriments cinematogràfics i literaris a partir dels seus estudis, han constituït un conjunt d'influències per l'autor que es veuen reflectides en detalls al llarg de tota la seva trajectòria filmica. En quant a les influències literàries, aquestes van molt lligades a la llengua i la cultura de l'autor (Àustria i Alemanya), i se'n destaquen dos autors.

En primer lloc, Bertolt Brecht (1898-1956), un dramaturg i poeta alemany, creador del teatre èpic o dialèctic. Les seves obres solen estar arrelades a qüestions polítiques o històriques i presenten una estètica molt desenvolupada. Haneke adopta principalment l'anomenat "distanciament *brehctià*", un recurs molt utilitzat en l'àmbit teatral, com s'explicarà

posteriorment.

En segon lloc, es troba l'escriptor d'origen jueu Franz Kafka (1883-1924). Com a tret distintiu destaca la seva narrativa desassossegadora i simbòlica, escrita en alemany, que va anticipar l'opressió i l'angoixa del segle XX. La seva influència ha fet que el terme 'kafkià' s'apliqui a situacions socials angoixants i grotesques. Així, tot el que és vincula a l'absurd, l'estrany o a allò incompreensible sol rebre l'adjectiu de *kafkià*. Les seves obres més destacades són *La metamorfosi* (1915) i *El castell* (1926), de la qual Haneke en fa una adaptació televisiva com a homenatge. La influència kafkiana en Haneke es veu a pel·lícules com *El tiempo del lobo* o *El castillo*, ja que són films que ens parlen de l'horror, on l'imaginari i el simbòlic<sup>5</sup> es barregen de tal manera que tot sembla estar més aprop dels somnis que de la vida mateixa. A més, a *El tiempo del lobo* tothom sembla estar actuant per una missió kafkiana en el doble sentit: haver vingut a aquest món per a complir un destí particular, característica que sovint es dona als personatges de Haneke, i intentar sobreviure en un món impossible (en el cas de la pel·lícula mencionada, per les circumstàncies que afecten la col·lectivitat o també, com succeeix a la resta de films, per impossibilitat individual, de l'interior de cada un dels mons dels personatges).

Durant la seva etapa a la universitat, en ple descobriment intel·lectual, Haneke amplia els seus interessos cinematogràfics cap a la resta d'Europa. De la cultura francesa se centra en la *nouvelle vague*, un moviment cinematogràfic aparegut al país gal a finals dels anys 50, i s'allarga fins aproximadament el maig del 68. Un dels seus màxims representats és Jean-Luc Godard (París, 1930), director de cinema franc-suís, autor d'obres molt destacades com *Al final de la escapada* (1960) o *Banda a parte* (1964). De Godard, Haneke absorbeix petits detalls tècnics: el fet que en ocasions la imatge vagi per una banda i la veu en *off* per una altra, per exemple, quan els personatges llegeixen cartes. Godard fa servir aquest recurs al documental *Histoires du cinema* (1988), fet que li permet fusionar passat i present per convertir al present també en passat.

Un altre cineasta francès —probablement el més influent en Haneke—, va ser Robert Bresson (1901-1999). Bresson va ser l'autor de tot un seguit de pel·lícules a les quals va desenvolupar un discurs en recerca del total i absolut ascetisme, tot aspirant a captar allò

---

5 Conceptes pertanyents a 'la teoria dels estadis de l'experiència', del psicoanalista posfreudià Jacques Lacan.

que escapa a la mirada ordinària. De Bresson, Haneke pren diferents aspectes: posa en pràctica el concepte d'*imatge embrutada* (veure apartat: 5. *La crua versemblança*), que consisteix en apartar la bellesa per a poder així apropar-se a la realitat, tot creant alhora una certa "lletjor" i grisor visual. El director és molt conscient d'aquest desplaçament de la bellesa, i conseqüentment de la "lletjor" temàtica i de la personalitat dels protagonistes, però es defensa confessant al diari que "la bellesa és invisible"<sup>6</sup>.

D'altra banda, Haneke, —de la mateixa manera que Bresson— no era gens partidari de la representació fílmica convencional, tal com indica Juan A. Hernández<sup>7</sup>. És a dir, de l'estructura de la continuïtat, això és, la narració cinematogràfica lineal. Bresson creia que les coses, els objectes i les situacions són separables, és a dir, l'explicació de certs esdeveniments de la vida diària genera, paradoxalment, la dificultat d'entendre el que aquests realment signifiquen. Això crea una dualitat entre 'claredat de visió' (els objectes són perfectament captats i enfocats per la càmera) i 'opacitat de significat'.

Per altra banda, Haneke també recull una influència de la vella escola cinematogràfica europea, concretament de Suècia: Ingmar Bergman. D'aquest cineasta suec —paradigma del cinema intel·lectual europeu de la segona meitat del segle XX— es reflecteix en l'obra de Haneke les seves trames humanes, punyents però senzilles; a més de la qüestió del "per què del buit", de l'absència de resolució que deixa Haneke en la narració, en la trama.

En el cas d'Itàlia, Haneke s'impregna del cinema de Michelangelo Antonioni (1912-2007), autor, entre d'altres títols, *Blow up* (1966), l'adaptació del relat de l'escriptor argentí Julio Cortázar. D'Antonioni, Haneke agafa els temps morts, que incrementen la lentitud del ritme de la narració, com passa amb els plans seqüència de Haneke. També pren d'Antonioni determinades tècniques d'enquadrament de la imatge: són certs retalls de la imatge que impliquen inevitablement allò que s'ha de veure i allò que no; així, aquest recurs cinematogràfic és usat com si tractés la imatge com un espai escènic (altre cop la influència de la seva antiga etapa al teatre), és a dir, com si l'espai visual hagués de ser enquadrat des

---

<sup>6</sup> EHLERS, Christoph. "Angst ist das tiefste Gefühl". *Die Zeit* (gener 2006), p. 58-59.

<sup>7</sup> HERNÁNDEZ LES., Juan A: *Michael Haneke: la disparidad de lo trágico*. Madrid: Ediciones JC, 2009.

d'una perspectiva fotogràfica<sup>8</sup>. Aquesta influència també és visible en la filmació dels marcs de les portes per orientar l'acció una mica més enllà i els filtres blaus que provoquen una imatge grisa (com passa a *El séptimo continente*, s'enfoca el pany de la porta en primer pla i la imatge està composada de colors freds).

Aquests dos últims cineastes mencionats, junt amb influències secundàries com Tarkovski, Straub i Kieslowski, repercuteixen Haneke en el fet de crear hiperrealisme a les pel·lícules (la idea que alguns personatges se sàpiguen pertanyents a la pel·lícula).

Per últim, Haneke beu de les arrels del terror clàssic del cinema nord-americà: Alfred Hitchcock, creador, entre molts altres títols cèlebres, de *Psicosi* (1960). D'aquest director recull el fet que a la part de suspens dels seus films hi hagi un peculiar protagonisme d'esdeveniments ordinaris, de la vida quotidiana. Això es veu molt a *El séptimo continente*, on tota l'acció succeïx mentre es grava la rutina familiar dels protagonistes.

La majoria d'influències que rep Haneke són d'origen occidental. Un dels costums d'aquesta regió d'Europa és "deixar-ho tot per al final"; és a dir, el desenllaç és la part comunament més forta de la narració. Però Haneke no fa això. Aquest director trenca l'esquema occidental i concentra la força de la història als punts centrals o anteriors al final, i deixa que el final es doni per sí sol, que caigui casualment, talment com passa a la vida real, una característica narrativa més pròpia del cinema oriental, en especial de Japó.

---

<sup>8</sup> Entrevista de José Julio Perlado a Robert Bresson (1969). Citat a: HERNÁNDEZ LES., Juan A. (2009): *Michael Haneke: la disparidad de lo trágico*. 2ª edició. Madrid. Ediciones JC.

### **3. LÍNIES GENERALS DE LA TEMÀTICA DE L'AUTOR**

## 3.1. EL MAL

*The problem of evil will be the fundamental question of postwar intellectual life in Europe*

Hannah Arendt<sup>9</sup>

*Since the world drives to a delirious state of things,  
we must drive to a delirious point of view*

Jean Baudrillard<sup>10</sup>

### 3.1.1 Introducció al concepte

El mal és un concepte abstracte dotat de molts matisos, però la definició genèrica que podria englobar-los a tots seria la d'un terme que determina la manca de bondat que ha de tenir un segons la seva naturalesa o destí<sup>11</sup>. La maldat, i el seu oposat, la bondat, es caracteritzen per formar una dualitat present en totes les cultures conegudes, i dins del mateix ser de les persones. En Michael Haneke, però, es veurà que el mal no només pot prendre formes humanes.

Dins les línies generals de la temàtica de Haneke, el concepte del mal és un aspecte molt recurrent i transgressor en l'obra de l'autor. El mal, però, pot prendre diverses formes o sentits depenent del context o la situació en què aparegui. Així, dins la polisèmia d'aquest mot, com molt bé exposa Carmelo Lisón Tolosana, doctor en Filosofia per l'Universitat Complutense de Madrid i molt reconegut per les seves obres sobre antropologia, hi ha molta diversitat de matisos (veure annex A: text 2). El fragment triat de Lisón Tolosana proposa una "llista" de diferents tipus o maneres d'entendre el concepte de "mal", segons la perspectiva on aquest es trobi (els números marcats entre parèntesi del text de l'apartat 3.1.1

---

<sup>9</sup> Arendt va ser una teòrica política alemanya d'origen jueu, a més d'una pensadora que va escriure sobre l'activitat política, el totalitarisme i la modernitat.

<sup>10</sup> Sociòleg i crític francès. El seu treball es relaciona amb corrents com el postestructuralisme i el postmodernisme. Una de les seves obres més reconeguda s'anomena *La transparència del mal* (1989), un estudi sobre el tema del mal en la cultura occidental.

<sup>11</sup> Definició del mal segons la RAE.

corresponen a l'enumeració dels tipus de mal que es troba al fragment dels annexos).

A continuació, s'anirà desgranant el tema del mal en l'obra de Haneke: es posa en relació amb les diferents tipologies d'aquest fenomen tal com les descriu Lisón Tolosana.

### 3.1.2. La part animal de l'home civilitzat

A l'obra de Haneke, la forma o tipus de mal més recurrent **(2)** és un mal concret, no abstracte, personificat en un col·lectiu, un sistema, o que es visualitza en una sola persona. En aquest sentit, les figures que són posseïdes pel mal sovint cometen els seus actes delictius sense cap motiu aparent. Així, als crims dels 'assassins hanekians' es mostra la barbàrie sense cap motivació ni ostentació que ofereixi a l'espectador o a la resta de personatges del film un motiu que justifiqui els seus actes, la qual cosa encara incrementa més el desconcert i la crueltat que provoquen tals accions. Un clar exemple d'aquesta actitud de quasi indiferència davant l'horror és la del jove Benny (*El vídeo de Benny*), que justifica l'assassinat de la noia amb "no ho sé, volia saber què se sentia en fer-ho". A aquest tipus de mal també s'hi podrien afegir el cínic assassins de *Funny Games*, que són capaços de matar tota una família només per "diversió i avorriment" (d'aquí l'afirmació del fragment de Lisón Tolosana en dir que els crims són actes gratuïts i incomprensibles). Alhora, el jove Maximilien B. de *71 fragmentos de un cronología al azar* tampoc dóna motius per justificar la seva matança al banc, com tampoc els dos infants de *La cinta blanca*, que causen la mort de persones innocents.

Al cinema de Haneke, la figura del mal també tendeix sovint a estar representada en sentit filosòfic, abstracte, com allò que ens és aliè, que ve "de fora" i que no està personificada en ningú. Aquest tipus de mal **(1, 5)** es caracteritza també per ser implícit, latent en les vides dels personatges afectats però sempre present. És el tipus de maldat que fa explotar la bombolla de l'aparent protecció i comoditat de les vides burgeses, que turmenta les consciències benestants per filtrar-hi el sentiment de culpa. El mal pur és aquell monstre que s'escola per les reixes de l'ordre moral, una mena d'horror invisible. Aquest és el cas de pel·lícules com *Caché*, on la incidència del mal ve "de fora", de la natura exterior, i s'introdueix a l'ambient acomodat de la casa dels burgesos protagonistes, on regeix l'harmonia i la seguretat; és el mal en la seva forma pertorbadora, reflectida en els dibuixos *creepy* (veure annex B: figura 1), i a les filmacions en pla seqüència de la casa de la família (que resulten ser molt fredes i brechtianes<sup>12</sup>) que envia l'assetjador.

---

12 Sovint l'adjectiu *brechtian* (de Bertolt Brecht, poeta alemany del segle XX), es refereix a l'adopció d'una postura de distanciament emocional davant una història, com es veurà posteriorment.



Un altre film on el mal adopta la figura de l'"Altre" és *La cinta blanca*. Aquest concepte ha estat definit per diversos autors, com el filòsof existencialista Sartre o el psicoanalista postfreudià Lacan. Tot i així, aquí s'ha d'entendre l'"Altre" en un sentit concret: com una idea oposada a la identitat, sempre considerada com quelcom diferent, que al·ludeix a un altre individu més que a un mateix. L'"Altre" és allò sinistre, el mal, allò que està fora de tota estructura moral o social. No s'ha de confondre amb l'"altre" en minúscula, ja que aquest es refereix a un individu que no és un mateix, però que és semblant a ell en tant que és humà. Així doncs, a *La cinta blanca* el mal no ve pròpiament "de fora", ja que es tradueix en la figura dels dos nens del poble (Martin i Klara); tot i així, la maldat agafa la característica forma desconeguda que ens és aliena, degut a la incertesa dels personatges de la història i alhora del propi espectador sobre l'autoria dels crims. Més concretament, al film hi ha una escena en què Klara assassina el canari del seu pare, capellà del poble, amb unes estidores en forma de creu, imatge imitadora del Crist de la creu, que resulta un clar símbol de sacrilegi, una burla del mal.

El tercer mal (3) que explica el text de Lisón Tolosana està directament relacionat en l'obra de Haneke amb *El tiempo del lobo*: sembla ser que una sèrie de catàstrofes naturals ha envaït la tranquil·litat de la ciutat, i l'origen de la misèria i la inanició que pateixen els habitants que han de fugir de la ciutat és el "mal còsmic". El "mal còsmic" és vist com un gran mal que queda fora de l'ordre i de les lleis construïdes en l'estructura simbòlica que ha creat la humanitat dins el desordre i la imprevisibilitat de la natura. Tot i així, en aquesta pel·lícula no són tan importants les causes com les conseqüències que provoca l'ensorrament, tant material com moral, de la vida civil: la incomunicació, la intolerància, la lluita salvatge per la supervivència, l'egoisme o l'individualisme. Aquests aspectes, però, apareixen relacionats amb el setè tipus de mal (7).

En quart lloc hi ha el "mal moral", que és el que exposa Haneke en algunes de les seves obres. Haneke critica el naixement del paradigma de la nova generació postmoderna<sup>13</sup>, que es caracteritza per la seva alienació televisiva i pel consum de violència gratuïta, procedent principalment de la manera en què es tracta als informatius televisius. Aquest model de generació que Haneke critica es veu reflectit en el protagonista de *El vídeo de Benny*,

---

<sup>13</sup> Aquí (i en tot el treball), el concepte de "postmodernitat" es refereix al període històric actual, en referència a l'estat econòmic, cultural i ideològic de la societat, en la mesura que es consideri com a període realment existent, posterior al de la "modernitat" (conclòs al darrer quart del segle XX). Però també té una segona connotació: durant aquest període, sorgeixen una sèrie de pensadors (Lipovetsky, Bauman, Debord i Lyotard, entre d'altres), que valoren pejorativament la societat emergent: individualista, consumista, hedonista, efímera, que fa servir l'ecologisme com a disfressa i la cultura com a mercaderia. Alguns d'aquests adjectius formen part del perfil que Haneke atorga als seus personatges.

consumidor incansable de vídeos violents que l'alienen i, per tant, impossibiliten cap reacció de remordiment davant del seu crim. El mateix succeeix amb Peter i Paul de *Funny Games*, que tan sols són víctimes de la nova era audiovisual violenta; és a dir, que formen part d'aquest paradigma de generació on es practica la violència gratuïtament, per simple sadisme, com una conseqüència de com es veu representada en els mitjans de comunicació.

En sisè lloc (6) hi ha el "mal existencial", que només pot provocar la destrucció d'un mateix, de manera individual i interna. Erika, la protagonista de *La pianista*, pateix aquest mal, el mal infrangit a un mateix, el mal encarnat a la part fosca de la ment de la persona, com si fos la part maníaco-obsessiva-automutilant de la personalitat d'Erika. En aquest mal hi resideixen tots els mals de la ment, així com el pessimisme o la depressió. L' Anne d'*Amour* també n'és un exemple: la seva malaltia, que provoca una progressiva decadència física i mental, simbolitza el mal com a destí irreversible. És aquesta l'expressió que recorda el concepte clàssic de tragèdia. Aquest mal vist com un destí fatal es reflecteix alhora en la figura de la mort, encara que segons la perspectiva que es tingui d'aquesta, no es pot concebre pròpiament com un "mal", sinó com un final catàrtic.

En setè lloc (7), existeix un mal que també destrueix el propi individu i és causat per ell mateix, el mal col·lectiu. Tot i això, en aquest "mal" hi ha una espècie de crítica a la condició humana, a la seva incapacitat d'autocontrol sense lleis imposades (com molt bé expressa la cita *homo homini lupus*<sup>14</sup>), com també a la seva tendència natural cap la violència davant de situacions de competitivitat. El racisme és un clar exemple d'això últim, de la sensació d'inseguretat que degenera en intolerància davant un col·lectiu *diferent* al que hom està acostumat. En la filmografia de Haneke, seria el cas de *Código desconocido*, en què es representa com la convivència entre romanesos, africans i autòctons resulta del tot impossible a França.

El vuitè tipus de mal (8), que és de caràcter sociològic, que és permanentment col·lectiu, queda perfectament reflectit a *El séptimo continente*, on allò maligne no ve "de fora", sinó que ja és "a dins", que està arrelat des de fa dècades a la societat postmoderna en què viu la família. Aquí el mal adquireix la forma del consumisme i l'individualisme, que aliena l'ésser humà i mecanitza la seva vida. El mal també podria manifestar-se com a conseqüència: la família s'adona del sense-sentit de l'existència postmoderna, i decideix suïcidar-se (i és en aquest moment quan apareix el mal, com a conseqüència destructora). Però és a *El castillo*

---

14 Cita de David Hume, filòsof empirista del segle XVIII. "L'home és un llop per a l'home", explica el descontrol d'aquest davant l'absència de normes o lleis que estructurin la seva vida en la natura.

on aquest tipus de mal es manifesta amb tot el seu esplendor: K., el protagonista, no deixa de ser una víctima més del poder indestructible del castell i que està fora de l'abast del poble. Però alhora, la impossibilitat d'accedir a la més mínima informació sobre el castell el coacciona K., fent d'ell un ésser, tal com diu el text, potenciat per l'ètica del jo primer, com es demostra amb la seva falsa i interessada relació amb Frieda, la seva parella.

Per últim (9), existeix un mal de caràcter polític: el mal nacionalista, el que és provocat per la intolerància. La creença de superioritat d'alguns pobles respecte d'uns altres genera la violència social, com passa a *Código desconocido*. Hi ha una escena en què Jean, un adolescent parisenc, llança un paper arrugat, com a acte xenòfob de mala educació, a una indigent romanesa del carrer, i aquest és immediatament amenaçat per un altre jove africà.

### 3.1.3 El mal i el sentit de la vida

Existeix, però, un desè tipus de mal no mencionat al text, però penso que es prou visible en l'obra de Haneke. És el mal relacionat amb el sentit de la vida com a desequilibri; és a dir, les situacions "greus" que hom experimenta a la vida cauen pel seu propi pes i anul·len el que col·loquialment s'anomena "les petites coses bones que t'ofereix la vida". Així, s'afirma que tot allò que l'ésser humà no pot d'alguna manera impedir o ordenar, tot allò que és, altre cop, "de fora", és incompreensible i, per tant, diríem injust i malèvol, que no té sentit. Així doncs, per exemple diem que "la mort d'un ésser estimat no té sentit". L'home vol buscar una explicació als mals de la Humanitat (és a dir, tot allò que no és a dins del seu domini preestablert, que escapa del seu control directe), i és per això que s'intenta buscar un sentit o determinar que una cosa té sentit o no en té. L'home necessita titllar quelcom de sense-sentit o salvatge abans que poder concebre que hi ha coses que no tenen perquè tenir sentit. Com a exemple d'això últim, el pare de *El vídeo de Benny* no entén ni suporta l'habitual resposta del seu fill a totes les preguntes que li fa, inclús a la del per què va matar la noia: "perquè sí"). Amb l'invent de la paraula *sentit* alhora s'intenta donar un lloc al sistema creat pels humans, encara que aquest lloc es designi amb adjectius com "aliè", "perillós" o "incompreensible". Si no hi hagués sentit (o si no s'hagués concebut aquesta paraula), el mal regiria al món "perquè sí" i la vida seria un caos, és per això que s'exigeix un sentit a la vida.

Aquest tipus de mal també és recurrent al cinema de Haneke. Així, Haneke utilitza el mal com a pretext o instrument per incidir en la bombolla imaginària de la societat, que ha anat construint un sistema de protecció i d'autoengany, fent creure a l'individu que és immune a

coses que en realitat no pot controlar ni ordenar: com és el mal, el destí, l'atzar o la mort. És a través dels seus personatges, que no conceben allò incomprendible com a mal, que Haneke obliga l'espectador que s'escandalitza per la crueltat dels seus films<sup>15</sup> a adonar-se, com a individu dins la societat, que és a dins d'un sistema on el que es els mals es converteixen en temes tabú o es critiquen amb el pretext de protegir-se'n.

Així, el fet que el mal es concebi com una monstruositat ha generat una polèmica entorn al debat sobre la possible existència d'un lligam compatible entre la intel·ligència (un factor molt considerat socialment) i el mal. Existeixen una sèrie d'associacions que provoquen el rebuig, en alguns casos, d'aquests dos aspectes de la condició humana: el mal s'associa sovint a la inèrcia, a la violència impulsiva, al caos, a la manca de pensament racional i, per tant, a la conducta animal. En canvi, el bé, associat a l'autocontrol, a la compassió, a la mesura i a la raó, tendeix a vincular-se a l'home. Haneke, que vol desmentir aquesta falsa dicotomia, exposa la unió entre intel·ligència i mal a *Funny Games*, on a la penúltima escena del film els dos assassins reflexionen en veu alta sobre qüestions metafísiques (veure annex A: text 3).

A aquesta reflexió podria afegir-s'hi una conclusió: l'educació acadèmica no és una garantia d'assoliment de la bondat i, segons sembla mostrar Haneke, l'educació no tan sols no serveix per redreçar una anomalia de comportament, sinó que a més pot afavorir-la. Aquesta última afirmació es dedueix gràcies a films com *El vídeo de Benny*, on el protagonista és el perfecte estereotip d'adolescent burgès consentit per la seva família, on sobren les comoditats materials.

Alhora, el mateix que passa amb l'educació també es dona en la música, concretament en la música "cultura" o clàssica. Haneke no dubta en relacionar o vincular la música culta i la normalitat: així, per exemple, el personatge de Benny (*El vídeo de Benny*), canta cançons religioses al cor de l'escola, mentre que alhora és culpable d'homicidi (cal notar aquí la doble moral que exposa l'autor); o Èrika de *La pianista*, una excel·lent, rigorosa i recta concertista que alhora se sent confosa per la seva delirant malaltia psico-sexual. Tot i això, també en el tema de la relació música-comportament, Haneke sembla associar (o, almenys, ens fa entendre) la "música baixa", "vulgar", estrident, el rock-and-roll dur o el heavy, amb el salvatgisme, la impulsivitat i, en definitiva, la maldat. Aquesta idea es veu clarament a *Funny*

---

<sup>15</sup> Durant el Festival de Cannes de l'any 97, alguns crítics de cinema del festival van afirmar que *Funny Games* era una apologia de la violència, i se la va titllar d'absurda i d'ultraviolenta. La pel·lícula, diu Haneke, no es va entendre, ja que és tot el contrari del que s'afirma: és una denúncia, un avís a una civilització que viu per i per a la violència (veure l'anàlisi del film).

*Games*: en la primera escena, quan la família està escoltant música clàssica al cotxe de camí al que serà el seu pitjor malson, se sintonitza una altra cançó: *Bonehead* del grup Naked City (heavy metal), una cançó estrident plena de veus cridant, i immediatament apareix a la pantalla el títol de la pel·lícula en caràcters ensangonats.

### 3.1.4 El assassins de Haneke

En moltes ocasions, com ja s'ha dit anteriorment, Haneke reflecteix el mal en els seus personatges. No obstant això, el tema de la maldat en l'ésser humà ha estat abastament analitzat al llarg dels anys de la història de la filosofia i la psicologia, amb pensadors que han elaborat tesis sobre la qüestió, un dels més destacats és Carl Gustav Jung (1875-1961).

Jung, psiquiatra suís postfreudià, en relació amb el tema del mal, va crear el concepte de de l'*Ombra*, que seria un possible exemple per explicar les característiques relacionades amb el bé i el mal de la personalitat dels "assassins de Haneke". L'*Ombra* es defineix com un dels principals arquetips de l'inconscient col·lectiu segons la psicologia analítica de l'autor.

Segons Jung, aquest concepte forma part de l'inconscient de l'individu, i fins i tot es podria definir com la totalitat de l'inconscient, com un sentiment de culpa amagat de la consciència i que sovint també pot formar part de l'inconscient col·lectiu. Com a exemple d'això, Haneke afirma que abans de l'era audiovisual el món no estava millor que ara, però se sabia menys; "los países ricos muestran a través de sus medios el horror del mundo, el hambre, la pobreza y la guerra. Y esto produce un sentimiento de culpa en el hombre occidental, de manera que esta culpabilidad adquiere un carácter colectivo", afirma Juan A. Hernández en el seu estudi sobre Haneke<sup>16</sup>.

D'altra banda, l'*Ombra* també fa referència a l'aspecte inconscient de la personalitat. Aquest està caracteritzat per trets i actituds que el 'jo' conscient no reconeix com a propis (un exemple d'això serien els possibles desitjos sàdics per la mort d'algú odiat, encara que l'individu que ho desitja mai haig comès cap crim). Així, l'*Ombra* és la part "soterrada" de la personalitat, la que no es veu, la suma de totes les disposicions psíquiques personals i col·lectives que no són assumides per la consciència a causa de la seva incompatibilitat amb la personalitat social que predomina a la nostra psiquis. Afirma Jung que aquests continguts rebutjats per la consciència no desapareixen, sinó que quan cobren certa autonomia poden arribar a constituir-se com un agent antagonista del 'jo'. Però el fet que aquestes actituds siguin enemigues del jo provoca que el subjecte reprimeixi aquests trets o

---

16 HERNÁNDEZ LES., Juan A: *Michael Haneke: la disparidad de lo trágico*. Madrid: Ediciones JC, 2009.

actituds fosques, que sovint s'associen amb brots psicòpates.

Aquell qui no té *Ombra* no té el mal de consciència provocat per l'estat d'oposició amb una sèrie de convencionalismes socials i morals, no disposa d'aquesta reacció natural del jo per considerar antagonista a certes actituds "inferiors" en la ment.

Així, "los asesinos del cine de Haneke son seres sin *Sombra*, *empequeñecidos* por el enorme depósito de la *Cosa*. El hombre bajo el sol sin *Sombra* tan sólo es hombre de la *Cosa*, el mal<sup>17</sup>". Són éssers sense consciència ni inconsciència, que no manifesten cap sentiment recriminatori en cometre els seus crims, ni tampoc tenen cap motivació concreta per dur-los a terme.

---

17 Hernández Les., *op. cit.*

## 3.2. LA VIOLÈNCIA

*No crec que ningú miri una pel·lícula de Tarantino i després mati a algú. Això és estúpid. Però cada vegada que la violència és divertida i normal hi ha perill, perquè l'humor la fa consumible.*

Michael Haneke

*La violencia hay que presentarla de forma fría y distante, porque muchas veces se presenta como un artículo de consumo*

Michael Haneke

### 3.2.1 Introducció a les formes de violència

El tema de la violència ha estat objecte de molts estudis sociològics al llarg del temps, però dins d'aquesta multiplicitat de teories destaca la dels crítics literaris italians Gianfranco Bettetini i Armando Fumagalli. A la seva obra *Lo que queda de los medios*, distingeixen dues classes de violència: la primera s'anomena violència catàrtica, que es contempla com un exercici d'alliberació de la bèstia que l'ésser humà porta al seu interior, que fa que tot salvatgisme observat provoqui que la nostra fúria interior es calmi i es dissipï.

La segona forma de violència és la mimètica, i aquesta es dona quan els missatges audiovisuals que ens arriben diàriament per diversos mitjans influeixen en el nostre comportament i forma de pensar, incitant l'home a cometre els mateixos actes que veu. Així, la violència mimètica afirma que la violència representada (és a dir, l'exposada a través d'una segona cortina de la realitat, els *mass media*) pot estimular comportament anàlegs als espectadors. La violència representada, en segon pla, crea una actitud de distanciament per part de l'espectador, i això pot convertir la violència en un assumpte còmic, com passa amb el cinema de Quentin Tarantino, on el mal i la violència adquireixen el seu caràcter més banal al provocar humor absurd.

La violència que apareix a les pel·lícules de Michael Haneke, un altre dels temes més recurrents de l'autor, es defineix per ser majoritàriament de caire psicològic. L'ús de la violència psicològica en totes les seves pel·lícules es tradueix en una utilització d'una forma de maltractament que, a diferència del maltracte físic, és subtil i més difícil de percebre o

detectar. Es manifesta a través de paraules que fereixen, desqualificadores, humiliacions, crits i insults. És important, però, senyalar que per a que hi hagi violència psicològica, aquesta ha de succeir diverses vegades, del contrari només seria considerada com un insult.

Tot i així, la violència de Haneke es manifesta de diverses formes durant la seva trajectòria filmica. En ocasions, aquesta es mostra com una violència interior, arrelada als mals contemporanis d'una família, i que al mateix temps va contra aquesta (*El séptimo continente*), altres vegades aquesta violència és provocada pels propis protagonistes (*El vídeo de Benny o La pianista*), tot i que Haneke tendeix a afirmar que la violència de les generacions postmodernes com és la que viu Benny estan influenciades pels valors de la societat en general. Però existeix un tipus de violència molt usada per l'autor, i és aquella violència, tal com ell la descriu, "invisible i latent". Així, dins el seu cinema hi ha una part de violència explícita, que es reflecteix en actes concrets, però també un altre tipus, una violència més profunda, més psicològica, que es va fent present durant la història. Aquesta violència implícita pot representar una de les múltiples expressions del mal (com la rebel·lió dels nens de *La cinta blanca*, que causa múltiples accidents al poble o la destrucció sobtada i per tant violenta de tota una estructura social civilitzada a *El tiempo del lobo*) o una faceta interior dels propis personatges, que la utilitzen per la influència de la televisió o per una falsa alliberació d'ells mateixos (com és el cas de *El séptimo continente*, quan la família es desfà de tots els béns materials de la casa i els destrueix).

Una altra característica d'aquesta recurrent temàtica al cinema de l'autor és que la violència mai apareix justificada, no hi ha mostres de motius concrets pels quals els personatges són conduïts a cometre actes violents. Aquest fet provoca el desconcert de l'espectador i de la resta de personatges del film que observen el "subjecte violent" (aquest és el cas de *Funny Games* i *El vídeo de Benny*). No obstant això, alguns intèrprets de l'obra de Haneke afirmen que a *La cinta blanca* és la primera vegada en què Haneke li afegeix a la violència unes causes, és a dir, que introdueix uns judicis relativament polítics de la violència des de la perspectiva de l'ordre com a desencadenant del mal (els accidents que succeeixen a la pel·lícula s'han relacionat amb una possible al·lusió als començaments del nazisme i al feixisme en general). El fet de l'aparició de violència sense cap sentit o, millor dit, sense cap explicació al film pot associar-se amb la mort de les emocions dels personatges com a generadora de violència, però sempre hi han emocions de remordiment, vergonya, por o venjança en els seus personatges (exceptuant *Benny's Video*, on el protagonista no sembla tenir emocions que justifiquen veritablement el seu crim, però el director se serveix



d'aquesta 'insensibilitat' per criticar un altre tema, el distanciament de la realitat provocat per les representacions que fa la televisió). A més, aquesta diversitat matisada de la violència al seu cinema demostra que, tal com diu l'autor, "hi ha violència en totes les meves pel·lícules, sí. Però mai de manera gratuïta". El que provoca controvèrsia al seu cinema no és la manca de sentit d'alguns actes, sinó què provoca en l'espectador aquesta mancança (veure annex B: figures 2 i 3).

### 3.2.2 La violència animal

La violència al cinema de Haneke no es manifesta només a través dels personatges, sinó que també existeix un exercici continuat de la violència envers els animals (veure annex B: figures 4 i 5). A *La cinta blanca*, Klara assassina el canari del seu pare, i a *El tiempo del lobo* els nens atrapen i maten un ocell de la casa. A més, durant els recorreguts pels camps que fa la família apareixen cavalls incinerats i xais esbudellats; a *Funny Games*, el primer membre assassinat de la família és el gos; a *El séptimo continente*, la família sacrifica els peixos del seu aquari.

L'aparició en pantalla de desagradables morts o matances d'animals té dues possibles interpretacions: Haneke pretén posar al mateix nivell la mort d'un animal que la d'un ésser humà, amb la finalitat de provocar la deshumanització de la mort del segon. *El vídeo de Benny* és un exemple molt clar d'aquesta intenció de l'autor: el jove protagonista roba la pistola especial per sacrificar porcs i l'utilitza com a arma del crim de la noia. La segona interpretació<sup>18</sup> es basa en què la gent —diu l'austríac—, s'impressiona més amb la mort d'un animal que amb la d'un ésser humà; defensa que aquesta última és, sempre, una ficció, i això és causat, en major part, pel tractament de la violència que fan els mitjans de comunicació, segons opina l'autor. I justament per això, Haneke se serveix de la posada en escena de morts d'animals amb la intenció de destrossar la sensibilitat burgesa políticament correcta, Haneke ha utilitzat imatges de sacrificis d'animals real, com la del porc que rep un dispar al cap, rebobinant a càmera lenta, a *El vídeo de Benny*, o el cavall desbocat de *El tiempo del lobo*.

---

18 PRICE, Brian; RHODES, J. David (ed.): *On Michael Haneke*. Detroit: Wayne State University Press, 2010. Pàg. 63-74

### 3.2.3 La violència representada i la seva banalització

Alhora, també podem trobar violència a les televisions que contínuament apareixen al seu cinema com a símbol de crítica als mitjans de comunicació. En pel·lícules com *71 fragmentos*, *Caché* o *Código desconocido* apareixen llargs plans seqüència que enfoquen la pantalla d'una televisió, que sovint sintonitza un telenotícies nacional que només emet imatges violentes; com ara reportatges sobre guerres. Aquest fet, doncs, de fer aparèixer notícies o espectacles violents a les pantalles dels televisors de les pel·lícules no és casualitat: Haneke se serveix d'això amb la intenció de denunciar la insolent eloqüència i la voluntat de normalitzar que donen els *mass media* en general al tema de la violència. La televisió, segons l'autor, filma la violència sense donar gaire importància a les conseqüències produïdes; els informatius de televisió són ajudats amb el seu propi llenguatge per tal que els espectadors assimilin la violència com un fet natural. Amb això, no és d'estranyar que en molts dels films de l'autor, apareguin simbolismes de la violència lligada a la televisió (veure annex B: figura 6).

Aquesta crítica basada en l'afirmació que la intenció dels mitjans de comunicació consisteix, més aviat, en insensibilitzar l'audiència de qualsevol tipus d'acte violent (i convertint-la així en un aspecte aliè a la quotidianitat de cada família, en quelcom que forma part de la hiperrealitat<sup>19</sup>), ha estat tractat, a part de Haneke, per molts altres crítics socials.

Per exemple, escriptor mexicà Manuel Alcalà, afirma que en mitjans com la TV, sobretot en el tema de la violència, hi ha unes prioritats que són el sensacionalisme, la presentació explícita d'actes o esdeveniments carregats d'agressivitat, en comptes de realitzar un anàlisi dels motius i de les raons de les actituds violentes. El dinamisme mediàtic fa que tota violència perdi importància pel mateix procés de la seva representació. Haneke, en canvi, fa el contrari: suprimeix la representació d'aquestes actituds i intenta connectar la violència amb la vida quotidiana<sup>20</sup>. Aquest últim fet és degut, en part, a aspectes tècnics del seu cinema, com és la manera de filmar les escenes en el fred i allargat pla seqüència; això provoca que Haneke filmi la violència a la manera dels telediaris, com si portés una càmera de vigilància que mostra la manca de solidaritat de les persones.

---

<sup>19</sup> Veure apartat: 3. *Realitat i ficció al cinema: dicotomia?*

<sup>20</sup> ALCALÀ, Manuel: "Escondido". *Cine para leer*. Bilbao, Mensajero, 2006.

Com molts dels temes que 'obsessionen' l'autor, la violència va relacionada amb les experiències personals d'aquest. Haneke comenta que des de la seva infantesa sempre ha temut alhora que odia la violència: l'autor explica en una entrevista que als deu anys va veure una mare castigant físicament el seu fill petit al transport públic i, tot i que sabia que l'assumpte no era de la seva incumbència, pregà a la dona que parés allò perquè no podia suportar-ho.

## 4. REALITAT I FICCIÓ AL CINEMA: dicotomia?

*El cine son 24 mentiras por segundo al servicio de la verdad.*

Michael Haneke

*La ficción no es la transposición de la vida, de la realidad, tampoco es una pura invención. La ficción es uno de los mundos posibles en relación a nuestro propio mundo.*

Dominique Fernandez

### 4.1 La realitat i la ficció en la vida humana: reflexió.

El setè art ha estat objecte de grans negocis i riqueses, de grans espectacles i grans entreteniments, però si hom reflexiona sobre la naturalesa en sí del cinema, què hi troba? El cinema no és real, en el sentit que les seves històries no han succeït en la vida real de l'espectador, són fictícies. Però ¿què és el que fa, doncs, que milers de persones consumeixin cinema diàriament? En aquest apartat es farà una reflexió sobre la realitat dins la ficció que, en un principi, és el cinema, posant això en relació amb la poètica de Haneke la qual, com es veurà, destaca entre altres coses per jugar amb aquests dos conceptes.

Al llarg de la història del coneixement humà s'han anat distingint progressivament dues branques o seccions d'aquest, les quals, amb el naixement del període modern, s'han diferenciat cada vegada més: parlo del coneixement científic i del coneixement humanístic. Crec que si en algun aspecte es diferencien aquestes dues branques del coneixement, és en la qüestió de realitat-ficció. El coneixement científic (en el que també hi incloem les ciències socials), basa les seves construccions i teories — tant si disposen d'una certesa sòlida o són simples hipòtesis— en el que s'observa a la realitat<sup>21</sup>. La major part del coneixement humanístic, on s'hi inclou el cinema, assenta les seves bases i teories en aspectes que no tenen una veritable certesa, ja que no són demostrables científicament; per tant, podríem afirmar que són ficció en el sentit que es basen en teories humanes que no poden contrastar-se amb els mecanismes de la lògica i del mètode científic.

Ara bé, al llarg de la història de la filosofia i de la ciència, seguint les branques ja de la

---

<sup>21</sup> "Realitat" és un concepte molt complex a causa de la seva infinitud de definicions i matisos. En aquest treball, el sentit que aplico a la paraula "realitat" és el que es refereix a la vida física i quotidiana de les persones, el dels fets ocorreguts a aquestes persones en el seu dia a dia.

metafísica, el tema de la realitat ha estat una qüestió molt debatuda. Corrents filosòfics dotats d'una opinió pel que fa a l'accés de l'home a una veritat o realitat absoluta sobre el món i les coses (com l'escepticisme o el relativisme) mai s'han posat d'acord i han romàs sempre en oposició<sup>22</sup>. Aquests debats, juntament amb la incapacitat dels més erudits per arribar a un consens sobre el coneixement humà del que és la veritable realitat ens podria portar a la següent conclusió: la realitat podria ser un concepte ingovernable pels éssers humans, ja que no hi ha cap certesa de "qui" ha decidit què s'ha d'entendre per realitat, no hi ha un criteri prefixat o "oficial" sobre les qüestions metafísiques que pertorben l'home, i tampoc hi ha acord tan sols sobre si n'hi hauria d'haver un.

A partir d'aquesta conclusió, també s'ha dit que conceptes metafísics com "realitat" o "ficció", no són més que artificis humans, creacions arbitràries que l'espècie humana ha concebut per tal de crear un espai amb certes normes que obliguin l'home civilitzat a ser diferent dels seus ancestres salvatges. Partint d'aquestes hipòtesis, hi ha dues perspectives pel que fa la relació entre realitat i ficció. La primera teoria distingeix realitat i ficció com a dues substàncies diferents i separades. Això és: els seguidors d'aquesta teoria afirmen que la realitat (o el que es concep com a realitat en la vida humana) és massa complexa com per ser imitada per la ficció i, per tant, que es consideri el cinema com a representador de la realitat. En aquesta teoria s'observa un cert pessimisme, ja que ve a dir que la complexitat d'interpretació de la realitat es veu reflectida en factors com la nostra percepció de les coses (cadascú concep un esdeveniment de manera diferent. La realitat és com cadascú la percep. Això és relativisme), la monstruositat de la política, el desamor o la invasió de les pantalles dels mitjans de comunicació.

Cal comentar que el sentit d'això últim es troba íntimament relacionat amb la opinió de Haneke sobre la televisió o qualsevol altre mitjà de comunicació: aquests *media* poden oferir-nos, per mitjà de molts recursos (com l'eufemisme), una versió distorsionada de la realitat (entesa aquí, altra vegada, com allò que ocorre en el dia a dia de l'espectador), i així es corre el risc de crear un sucedani de la realitat.

La segona teoria és molt similar a l'anterior, en el sentit que hi ha un cert escepticisme sobre la capacitat de l'home per conèixer la realitat absoluta. Però el pessimisme de la segona teoria es dispara mot bruscament (i aquí radica la diferència entre les dues teories):

<sup>22</sup> FERNÁNDEZ, Concha; MONTANER, Pere: *Història de la filosofia*. Barcelona: Castellnou Edicions, 2009.

s'afirma que el que l'home concep com a realitat o com a real és tan subjectiu que esdevé inevitablement incert i enganyós. Així, s'afirma que la realitat és una ficció, i es produeix una fusió dels dos conceptes. Aquesta idea comença a aparèixer en l'àmbit filosòfic, per exemple, amb René Descartes<sup>23</sup>. Aquest pensador utilitzava la raó com a mecanisme dialèctic per arribar a conèixer la veritat i la realitat absolutes. Però, tot i estar convençut de la capacitat humana per distingir la veritat respecte de l'aparença o la realitat de la ficció, en un moment del seu estudi Descartes comença a dubtar de la realitat del món i de la vida humana. I potser aquesta és la demostració de la dificultat de discernir què és realitat i què és ficció, tant, que el propi filòsof va arribar a confondre's<sup>24</sup>

Uns segles més tard, sorgeixen una sèrie d'altres pensadors en la mateixa línia: davant de la pregunta de quina certesa té l'ésser humà de saber si el seu mètode per concebre la realitat és l'encertat, la filòsofa Hannah Arendt, per exemple, va afirmar que si no es pot confiar en els sentits, ni en la raó, ni en el sentit comú, tot el que considerem realitat només és un somni, i per tant una ficció.

En conclusió, aquesta segona teoria afirma que no existeix o no és conegut per l'home cap ésser que escateixi què és la realitat. La realitat és ficció quan l'ésser humà aporta i comparteix amb el destí un mètode, un camí: el de la il·lusió. Quan s'accepta la realitat com un joc. I això, alhora, també és la creativitat. I en la creativitat està el món de l'art i, més concretament, el del cinema<sup>25</sup>.

## 4.2 La realitat i la ficció al cinema

La idea principal que emparella les dues perspectives o teories explicades es basa en què no hi ha una definició sòlida i única que determini els límits del concepte "realitat", per tant, hi ha múltiples maneres d'entendre la realitat, i com que això ens trasllada al relativisme, la percepció de la mateixa esdevé subjectiva: la realitat és una ficció, o la ficció és un tipus de realitat. Partint, doncs, de la dificultat de definir la realitat, direm que el cinema —tema

---

23 Filòsof racionalista francès del segle XVII.

24 SCHWANITZ, Dietrich: *La cultura. Todo lo que hay que saber*. Frankfurt: Edicions Taurus, 2005.

25 HERNÁNDEZ LES., Juan A: *Michael Haneke: la disparidad de lo trágico*. Madrid: Ediciones JC, 2009. Pàg. 147-159.

central d'aquest treball— presenta una visió de la realitat.

Si ens fixem en el pensament d'una de les majors influències del cinema de Haneke, Robert Bresson, veurem que aquest proposa dues classes de realitat al cinema<sup>26</sup>. La primera realitat és tot allò que enregistra la càmera sense polir, sense editar, allò que tècnicament s'anomena "el brut". Això és real en el sentit que apareix representat tal com s'ha enregistrat a la càmera, sense manipulacions aparents (sempre i quan deixem de banda aquelles interferències, gens menyspreables, com són l'enquadrament, la il·luminació, el maquillatge o l'escenografia). La segona classe de realitat fílmica, segons Bresson, és allò que anomenem "real" en el sentit que nosaltres mateixos tenim certesa pròpia i individual del que pensem sobre el que veiem. Però, com comenta Bresson, en realitat això que concebem com a "real" apareix deformat per la nostra memòria i per falsos càlculs, expectatives o judicis.

Amb això, podríem afirmar que el realisme del cinema s'ha d'entendre des d'una perspectiva ontològica. És a dir: allò representat en una pantalla no és només el que es representa, sinó també és representació. El cinema, doncs, és representació en el sentit que es percep la imatge com una instància de l'espai en la que l'espectador està dins l'escenari representat, i això comporta la invasió de la mirada personal de cada espectador amb allò que simplement està exposant la pel·lícula.

En conclusió, la ficció en el cinema és la mirada que l'espectador posa sobre una imatge, i no la imatge mateixa. El realisme d'aquesta imatge mateixa, afirmava el director Jean-Luc Godard<sup>27</sup>, provoca que la ficció sigui tan real com el document, només que es veu un moment diferent de la realitat. La idea principal, doncs, que engloba totes les tesis esmentades és que la realitat és ficció, ja que aquesta és un concepte humà, un artifici tan irreal com la mateixa ficció.

Com a segona conclusió, sense anar més enllà de la distinció entre "la imatge mateixa" i la interpretació d'aquesta per part de l'espectador, existeix un segon argument pel qual trencar una llança en favor de la capacitat de representar la realitat que té el cinema. El cinema és ficció pel que fa el seu artifici artístic, comú a totes les arts. Això és: el cinema usa una sèrie

<sup>26</sup> HERNÁNDEZ LES., Juan A: *Michael Haneke: la disparidad de lo trágico*. Madrid: Ediciones JC, 2009. Pàg. 18.

<sup>27</sup> HERNÁNDEZ LES., *op. cit.*

de mecanismes, com són l'edició de la imatge o la creació d'històries de ficció, com a vehicle o dialèctica per aconseguir allò realment rellevant del cinema, el que omple les sales: transmetre la realitat.

De totes maneres, ja he comentat abans que el concepte de "realitat" no és més que un concepte artificial donat el seu origen humà i, per tant, subjectiu. Així, quan es defensa el "realisme" del cinema, en lloc de fer servir el mot "real", podríem parlar de "veritat", de l'expressió i la transmissió d'idees i emocions que, tot i no ser certes en continguts, són reals per a cada espectador en la seva essència, en la idea bàsica que volen transmetre.

Així, com diu Hernández Les: *Cuando decimos que tal película es una ficción no sabemos lo que decimos, pues si acudimos al cine es porque necesitamos creer que todo lo que vamos a ver es cierto. No nos interesa si es ficción o realidad, lo que nos interesa es saber que es verdad (...)* "Hay una parte de realidad en toda ficción, o que a la ficción le corresponde siempre un grado de verosimilitud que el espectador debe descubrir. Es decir, que siendo el cine algo manipulable, ni siquiera la ficción puede escapar a la realidad"<sup>28</sup>.

### **4.3 La realitat i la ficció de Haneke.**

Com s'ha vist fins ara, el cinema és un instrument que combina elements de la realitat quotidiana (o elements "veritables"), amb la seva ficció característica. En el cas de Haneke, la combinació d'aquests dos conceptes tal i com els concep l'espectador (l'ésser humà) resulta ser molt peculiar i, a vegades, aparentment contradictòria. Es parteix de la base que Michael Haneke aposta per un cinema alternatiu, allunyat de totes les produccions comercials per al gran públic. Aquest allunyament del cinema convencional és admès fins i tot pel propi autor: *todo el que infringe la corriente principal de pensamiento, y no me refiero sólo al cine, generalmente es provocativo. Cualquiera que sea la antítesis a la norma y a la forma convencional, se le llama obsceno y provocativo. Así que espero que todas mis películas sean obscenas y provocativas*<sup>29</sup>.

No obstant això, cal concretar aquesta voluntat d'allunyament del cinema convencional per

---

28 HERNÁNDEZ LES., Juan A: *Michael Haneke: la disparidad de lo trágico*. Madrid: Ediciones JC, 2009. Pàgines 150 i 155.

29 *Selección TCM: Michael Haneke*. Dir. Pedro G. Bermúdez. TCM (8 octubre 2012).



part de l'autor. Les diferències que distingeixen Haneke del cinema més *mainstream* es basen en la clara voluntat de crear un cinema ultraversemblant, que no enganyi l'espectador, com la vida mateixa. Per a que això es compleixi, el director austríac evita tot allò inversemblant al seu cinema, els trets exagerats que escapen de la realitat, allò que es refugia en una ficció sense referent real. Aquesta maniobra d'evasió s'aconsegueix amb una sèrie de tècniques que formen part de la poètica fílmica de l'autor, i s'han convertit en *leitmotiv* identificables en tota la seva obra (veure capítol 5).

Haneke pretén elaborar un cinema realista pel que fa a credibilitat i senzillesa, amb l'ús per exemple de "la imatge embrutada" de Bresson, que es basa en presentar imatges aparentment senzilles i depurades d'artificis innecessaris, com ara la música o els efectes especials. Ara bé, aquest camí estètic que escull el director no sempre és ben rebut per la crítica i és aleshores quan se l'acusa de crear una ficció clarament desconnectada de la realitat. Això és, en part, perquè l'espectador està acostumat al cinema de Hollywood; en canvi, en el cinema de Haneke, la seva estètica, la interpretació dels actors, el ritme narratiu o el missatge —sovint descarnadament directe—, constitueixen un cinema no gaire usual, però no irreal.

Un exemple d'això (com es comenta al capítol 6 d'aquest treball) és el tractament que es fa del temps fílmic en les seves pel·lícules. La manera que té Haneke d'abordar aquesta tècnica desemboca en una clara intenció: acostar la història fictícia que presenta la pel·lícula a la vida real. Això es dona molt en els plans llargs (normalment fets amb la tècnica del pla-seqüència) en els que aparentment no passa res.

En el que anomenem "vida real" es donen molts moments morts en els que no passa res, en el sentit que no succeeix res rellevant que influencii o faci canviar algun aspecte de la història que s'explica. Són situacions en les que, a diferència de les que han estat enregistrades per les càmeres del cinema, no poden ser esborrades arbitràriament en una sala d'edició. I Haneke, a diferència de la majoria de directors, es recrea en aquests "moments morts" i els eleva a la categoria de material fílmic rellevant, de manera que l'espectador es troba davant de situacions molt semblants a les de la vida real on tampoc passa res.

Exemples d'aquest tipus d'escenes es troben a la pel·lícula *71 fragmentos*, quan es grava a un noi jugant a ping-pong en una pla fixe de més d'un minut i mig. Un segon exemple ocorre a *Caché*, en la que hi ha diversos plans fixes de la casa dels protagonistes, cosa que sí té una importància en la història (indica que l'assetjador està gravant-los). Ara, aquesta

amença queda diluïda quan la presa que el director decideix mostrar té una durada tan llarga. En canvi, al cinema diguem-ne comercial el pla durarà el suficient com per donar una informació, però els plans de Haneke que mostren estones mortes van molt més enllà de la pura informació de la imatge, com s'ha vist, ja que evidencien el realisme d'una història per tal que l'espectador la concebi com a més versemblant.

Tot i això, el tractament especial del temps fílmic que fa Haneke presenta certs inconvenients: resulta ser un element modificador del suposat equilibri que s'ha de mantenir entre el temps fílmic (la suma total de temps enregistrat amb la càmera) i el temps real de la història en sí (el temps que hauria de durar aquella història). En tot cas, el camí estètic que escull Haneke té la finalitat —com el cinema i l'art en general— de presentar un entre altres mons possibles. Aquests no són sinó variants possibles de realitat.

En conclusió, el director austríac no crea una ficció clarament desconnectada de la realitat, sinó que, mitjançant recursos com l'estètica bressoniana, crea un món possible, que alhora és inconcebible per la mentalitat burgesa i la seva comoditat mental, com diria Haneke.

Existeix, però, un segon motiu pel qual es diu que Haneke juga de manera peculiar amb la realitat i la ficció. A més de distanciar-se de la tècnica i l'estètica del cinema convencional, l'autor se serveix de certes referències que implícitament simbolitzen una crítica al sector més comercial d'aquest art, el qual, segons l'autor, enganya l'espectador i amb alts nivells de ficció i, per tant, d'engany. Aquest segon raonament que aposta per la versemblança de les pel·lícules de Haneke, pot semblar contradictori, aparentment. Això és: si anteriorment s'ha parlat de la clara separació que fa el director entre la realitat (com a allò creïble) i la ficció (l'estil de Hollywood) al seu cinema, Haneke també aposta per fer el contrari. Així, en algunes de les seves pel·lícules s'ha comentat la transgressió d'una de les normes del cinema: la fusió de la realitat i la ficció. Aquest fusió, però, té un sentit concret: per realitat s'entén tot allò que forma part de la vida quotidiana i personal de l'espectador, com ja he dit anteriorment, i per ficció s'entén el gènere en sí del cinema, no el fet que sigui versemblant o no.

Un exemple d'aquesta fusió es troba a *Funny Games*: en diverses escenes del film, els dos psicòpates protagonistes interpel·len l'espectador: un d'ells mira descaradament a la càmera amb un somriure còmplice i després pica l'ullet. En una altra escena, quan els dos joves proposen de manera macabra a la família que apostin per encertar l'hora del dia en què creuen que moriran, un dels joves es gira a càmera i pregunta directament a l'espectador: y

*ustedes por quién apuestan? Supongo que querrán que ganen los buenos, la familia.*

Aquesta fusió pot generar dos efectes no desitjats: el primer, que és molt criticat pel públic no avesat al cinema de Haneke, defensa que aquesta fusió pot provocar la distracció de l'espectador provoca que l'espectador s'extregui de la història. És a dir, quan hom mira una pel·lícula, tendeix a mesurar el seu grau de versemblança si per ella mateixa crea una història encisadora, capaç d'empatitzar amb l'espectador i que fa que oblidi, per uns minuts, que allò en realitat és ficció. Aquest fenomen, anomenat "trencament de la quarta paret", fa partícip de la història l'espectador i aleshores es trenca aquesta ficció que semblava real per ella mateixa, i passa a afegir-hi elements "de fora", de la vida de l'espectador.

El segon efecte creat per aquesta fusió respon a la intenció que busca el director amb aquesta tècnica de fusionar la realitat de l'espectador amb la ficció de la pel·lícula. Haneke és de l'opinió, com s'explicarà posteriorment, que l'acte de mirar violència s'ha banalitzat; l'espectador ha agafat la malaltia del *voyeurisme*, ja que la violència representada tant a les pel·lícules com als mitjans de comunicació, no es tracta amb prou seriositat. Això provoca que la violència es torni consumible i, fins i tot, banal. Ara bé, aquest és un dels motius pels quals Haneke fa aquesta fusió: junt amb el caràcter trivial que ha adquirit la violència, el fet que es representi la majoria de les vegades en una pel·lícula incrementa la seva consumibilitat. Sembla com si l'espectador de cinema estès "protegit", ja que la violència no traspasa les pantalles i el que s'està explicant és fictici, i per tant, no incideix en la seva vida personal. Tanmateix, segons Haneke<sup>30</sup>, aquest aparent línia divisòria que es crea entre l'interior i l'exterior de la pantalla no existeix. És per aquest motiu que a les seves pel·lícules sempre intenta fer partícip l'espectadora. El director austríac, especialment en els aspectes relatius a la violència de la seva obra, fa que l'espectador sigui testimoni de l'escena, evitant que es deslliuri de culpabilitat per gaudir consumint allò que veu. Per això, quan a *Funny Games* un dels protagonistes somriu a la càmera, ens veu a nosaltres, els espectadors. Ens treu de la nostra posició. Som dins el joc de la història, independentment de la nostra voluntat.

D'altra banda, hi ha una segona intenció per part de l'autor amb aquesta fusió. Haneke és de l'opinió que la imatge enganya a l'espectador, perquè és perfectament manipulable. El seu cinema, vist des d'aquesta perspectiva, és una constant reivindicació d'aquesta teoria, i Haneke juga amb l'engany de la imatge per confondre l'espectador i fer-li veure el truc. En la seva obra, hi ha dos exemples molts clars d'aquests jocs amb la imatge: el primer es troba,

---

30 HERNÁNDEZ LES., Juan A: *Michael Haneke: la disparidad de lo trágico*. Madrid: Ediciones JC, 2009.

altre cop, a *Funny Games*. Hi ha una escena en què la dona de la família protagonista està lligada de mans i peus, però aprofita un moment de distracció dels dos psicòpates per agafar una escopeta i matar-ne un d'ells. Immediatament, l'altre jove se sobressalta davant l'escena i comença a buscar desesperadament el comandament a distància de la televisió de la casa. Quan el troba, prem el botó de rebobinatge i les imatges de la pel·lícula retrocedeixen literalment com si el comandament a distància accionés el projector de cinema; així, la bobina s'atura en el moment just en què la dona està a punt d'agafar l'escopeta, aleshores el jove l'atura de l'acte que està a punt de cometre. Curiosament, en aquest film la veu de Haneke es reflecteix a l'escena final, en què els dos psicòpates comencen a reflexionar sobre la realitat i la ficció de la vida i del cinema (veure annex A: text 3).

Un altre exemple es dóna a *Código desconocido*. En aquest cas, es barreja la ficció dins la ficció mateixa de la història. Hi ha una escena en què, de cop i volta, la protagonista, Anne, és a la piscina amb la seva parella (l'espectador dedueix que fa referència al passat o al futur, perquè anteriorment es mostrava Anne amb una altra parella) i el seu fill (anteriorment no s'havia fet referència a cap fill de la protagonista). Quan acaba l'escena de la piscina, la imatge s'allunya i l'espectador pot veure que l'escena que està veient no és més que una pantalla de visionat de preses de pel·lícula, i que Anne està mirant la seva interpretació ja que l'escena de la piscina forma part d'una pel·lícula. Anne és actriu.

Tot i això, si es segueix la tesi de Bresson mencionada anteriorment (allò real al cinema és allò gravat per la càmera tal qual, allò fictici i manipulat és la interpretació que l'espectador fa sobre el que veu), hom arriba a la conclusió que no és la imatge en sí la que manipula, sinó l'espectador, la visió del qual no és capaç de discernir si el que veu és certament realitat o ficció.

Anteriorment s'ha explicat que aquesta fusió entre realitat (de la vida de l'espectador) i ficció (de la història del film), creava una mena d'interacció entre els personatges de la pel·lícula i el propi espectador. Com s'ha dit, aquesta interacció, per una banda, provoca que l'espectador se senti partícip en la història. Però per altra banda, provoca l'anomenat *fenomen de l'estranyament*. Al capítol 5 d'aquest treball, s'explica que un dels trets del cinema de l'autor són els finals ambigus, oberts, de lliure interpretació. Doncs bé, les estructures obertes dels seus films provoquen l'absència de qualsevol raonament que permeti donar una explicació als successos del film.

Aquesta manca d'explicacions o desenllaç de la pel·lícula permet una mena de trànsits entre la ficció (la pel·lícula en sí) i la realitat. És a dir, com que es deixa lloc per a la lliure

interpretació i no es dóna cap opinió de res, l'espectador contribueix en algun aspecte de la història des de la seva ment, intentant especular sobre el possible sentit d'allò vist. I aquest procés de posar en relació aquella ficció amb la pròpia realitat del espectador s'anomena *fenomen de l'estranyament*<sup>31</sup>.

Per tot plegat, es pot arribar a la conclusió que Haneke es permet el luxe de fer un cinema tant ultra-realista que, en ocasions, provoca el rebuig de l'espectador, ja que l'obliga a participar en la història com un personatge més, i a reflexionar i aportar les seves pròpies idees a un argument del què, en un inici, creia quedar-se'n fora. Per a algun cinèfil aquest és un exercici plaent en tant que pot abandonar el seu paper d'espectador passiu, per a d'altres públics, aquesta exhortació l'inhibeix i prefereix prescindir d'aquest tipus de cinema.

El cinema en general ha estat classificat com a creador de *hiperrealitat*. La hiperrealitat és un concepte de la semiòtica (disciplina filosòfica encarregada de la producció i la interpretació del sentit) i de la filosofia postmoderna. El concepte de *hiperrealitat* ha estat estudiat per molts autors postmoderns, com Jean Baudrillard o l'escriptor italià Umberto Eco, entre d'altres. Aquest concepte s'utilitza per denominar la incapacitat de la consciència per distingir la realitat de la fantasia, especialment en les cultures postmodernes tecnològicament avançades. La *hiperrealitat*, doncs, és un mitjà per descriure allò que la consciència defineix com a veritablement "real" en un món on els mitjans de comunicació poden modelar o filtrar radicalment la manera en què percebem una experiència o esdeveniment. Així, la hiperrealitat seria una interpretació de la realitat creada per l'home en la societat actual. Exemples d'hiperrealitat serien els grans espais comercials i la seva arquitectura de cartró-pedra erigida amb la intenció de crear un efecte fals de fantasia, que està fora de la realitat, en són un exemple la ciutat de Las Vegas o el parc temàtic Disneyworld. Entenc, per tot el que he explicat anteriorment en aquest capítol, que el cinema de Haneke no s'inscriu en aquesta manera de concebre la realitat.

---

31 BERMEJO, Jesús (ed.): *Caleidoscopio cinematográfico: Caché en la obra de Michael Haneke*. Valladolid: Univ. de Valladolid, Secretariado de Publicidad e Intercambio Ed., 2010. Pàg. 154-162.

## 5. ELS PERSONATGES DE HANEKE: estructures i microcosmos

*Las personas en general se ven impulsadas a seguir la vida de una manera que no se contraponga a la verdad racional, y todos los que conocen esta contradicción, incluso estando cuerdos, son tachados de locos.*

Juan A. Hernández<sup>32</sup>.

### 5.1 La bombolla punxada: introducció

L'univers asfixiant dels personatges del cinema de Michael Haneke queda fora de qualsevol tipus d'ordre o estructura social. Com descriu un documental del canal TCM sobre el realitzador austríac: *El cine de Michael Haneke es tan controvertido que hasta los adjetivos que se le dedican se convierten en piedras que sus partidarios y detractores se arrojan a la cara*<sup>33</sup>.

La peculiaritat que caracteritza els personatges de Haneke gira entorn de la idea que marquen un *a dins* i un *a fora*, que reflecteixen per ells mateixos l'abisme que hi ha entre el món, la realitat quotidiana i ells. Els personatges de Haneke estan condicionats pel que anomeno l'esclat d'una bombolla on hi regna la seguretat, l'estabilitat, la protecció i la felicitat que, teòricament, la societat ha de procurar-nos. La punxada d'aquesta bombolla obliga els personatges a enfrontar-se a l'aclaparadora naturalesa, al desemparament sentit en un espai obert on hi regna el mal, la violència, la imprevisibilitat, la manca de lleis que estructurin i limitin els actes de les persones. L'esvaïment d'aquesta estructura creada per l'home fa retornar els personatges dels films de Haneke a èpoques primitives i ancestrals, on conceptes moderns com la política i el dret eren inexistents.

Així, per exemple, a la darrera seqüència de *El tiempo del lobo* es mostra al nen de la família, Ben, a punt de llançar-se despulat a les flames d'una foguera, acte que recorda a un ritual primitiu. Com diu Hernández Les: *En el fondo, se parecen a las personas de nuestro mundo, que en ser plenamente inmorales no mantienen ningún tipo de relación racional, de*

---

<sup>32</sup> Autor de *Michael Haneke: la disparidad de lo trágico*. Llicenciat i professor de Comunicació Audiovisual a la Facultat de Santiago de Compostela, a més d'exercir la crítica cinematogràfica en revistes com *Fotogramas* o *Cinema 2002*.

<sup>33</sup> *Selección TCM: Michael Haneke*. Dir. Pedro G. Bermúdez. TCM (8 octubre 2012).

*amor, de afecto, de compasión con las personas y las cosas. No conocen prácticamente nada, no saben cómo enfrentarse al mundo, se sienten solos y aislados. Ya no es que falle el sistema de valores, es que el sistema de valores ha dejado de existir*<sup>34</sup>.

## 5.2 El trencament psico-físic i els simbolismes territorials

Aquest procés pel qual l'estructura dominant es trenca pot succeir de diverses maneres en cada pel·lícula: hi ha films que presenten personatges que mai han estat dins el que considerem l'ordre social (com és el cas del protagonista de *Benny's Video*); d'altres, mostren les conseqüències que provoca en els personatges quan un agent extern trenca l'estructura (*El tiempo del lobo*); o els personatges mateixos, que accepten la desaparició de l'antic ordre social preestablert i renuncien de manera submissa a instaurar-ne un de nou (*El séptimo continente*).

En tots aquests personatges, el microcosmos en què habiten —construït per ells mateixos— els distancia d'una idea civilitzada i socialment estructurada del món. Aquest microcosmos, que és la seva ment, també apareix reflectit físicament, en el que identifico com una marca simbòlica del director. El món de Haneke presenta una anomalia territorial: en general els seus personatges pateixen aquesta percepció, el món els és aliè i estrany, i pertanyen a un espai tancat i asfixiant.

Els, aquests personatges maleïts, cometen bogeries dins els territoris enreixats (els que entenem com a llocs comuns de tota la societat) i, acabada l'acció, surten d'aquell espai i tornen al seu microcosmos particular. Són individus que entren i surten d'aquella presó que és el món, que és la vida. Aquest entrar i sortir d'espais comuns i individuals ens recorden quins són els límits de la nostra quotidianitat, de la nostra vida diària, són una distinció, un fora i un dins; és com un repartiment físic entre l'ordre, l'estructura, la realitat quotidiana burgesa i el desordre, la bombolla punxada, l'espai dels assassins de Haneke i de tots els seus personatges (com es veu clarament a *El castillo*, on l'Altre, allò aliè, i la maldat regnen dins l'espai hermètic del castell, però el crim alhora s'expandeix pel poble, allò que és *a fora*)

Aquest recurs simbòlic resulta ser molt usual al cinema de Haneke, com per exemple en films com *Caché*: quan el protagonista acut a la comissaria s'enfoquen els ferros de la presó

---

<sup>34</sup> HERNÁNDEZ LES., Juan A. (2009): *Michael Haneke: la disparidad de lo trágico*. 2ª edició. Madrid. Ediciones JC.

(l'espai adjudicat a l'ordre s'associa a la presó, i l'espai més enllà dels barrots és el desordre de l'exterior); a més, en el mateix film, hi ha una escena en què el personatge de Majid i el seu fill són transportats en una furgoneta protegida per una malla de xarxes d'acer, l'ombra de les quals es reflecteix en la cara dels personatges; l'última escena de *La pianista* és un pla general de la protagonista caminant davant l'edifici del conservatori, que és ple de barrots; a *Funny Games*, l'entrada a la casa de la família protagonista i dels seus veïns està barrada per uns barrots blancs que simbolitzen la separació de l'univers tancat i ocult de la burgesia i la naturalesa i la vida en el seu esplendor.

### 5.3 La reacció emocional

Les conseqüències del trencament de tota estructura que experimenten els personatges afecten directament el seu estat anímic. Un d'aquests canvis anímics és la incapacitat de reacció davant d'un nou estímul, que sovint sol ser una notícia desagradable i sorprenent, una situació extrema (com la mort d'algú). Els protagonistes de Haneke es queden en el desemparament i, a partir d'aquí, comencen a caminar a cegues pels terrenys pantanosos de la vida desestructurada. Aquesta incapacitat de reacció o bloqueig emocional va associat alhora a l'adquisició d'actes impulsius i violents, així com de realitzar accions sense trobar ben bé el sentit del que es fa. Com a exemple, a la primera escena de *El tiempo del lobo*, la família protagonista decideix habitar una casa aparentment abandonada, però una parella els sorprèn dins la casa i maten d'un tret al pare protagonista; la família de l'assassinat resta paralitzada davant l'escena i no mostra cap tipus d'emoció com a resposta a allò vist.

Altres exemples es troben a *El vídeo de Benny*: quan Benny ensenya la gravació de la matança de la noia als seus pares, aquests no tenen cap més reacció o intenció que intentar cobrir el crim, no poden plantejar-se el per què d'aquest acte salvatge ni tampoc acusar el seu fill de psicòpata. Per últim, en una escena de *La pianista*, Èrika, confosa per un desesperant deliri incestuós, mostra un sobtat desig sexual per la seva mare (a qui en realitat odia) i se li tira a sobre mentre dorm.

### 5.4 Paral·lelismes

Sovint, els personatges de Haneke també han estat qualificats d'antiherois de la postmodernitat, ja que no són capaços ni de salvar-se a ells mateixos dels mals del món. Així, els arquetips que Haneke utilitza per les seves pel·lícules sovint recorden la textura



dels models clàssics de la tragèdia grega. Però aquesta possible semblança amb els referents clàssics s'associa amb un aspecte concret: la predestinació. Els personatges es mouen en direccions estranyes, com si ells mateixos no haguessin pogut decidir el seu destí i estiguessin determinats per l'atzar. La majoria d'ells semblen estar lligats a un destí irreversible, que ha de tenir el seu final catàrtic com a compensació per aquesta predestinació. Aquesta idea de predestinació vinculada a les idees de patiment i redempció prové del luteranisme, una forma d'adoctrinament protestà i cristià. Aquestes doctrines, establertes a l'Antic i Nou Testament, alhora tenen el seu origen en el jansenisme (una altra doctrina de rigorisme radical moral), el qual afirmava que les bones obres i el penediment no eren suficients per assegurar a l'home la redempció, ni que la gràcia divina pogués ser atrapada a través de la fe ni de les obres piadoses, havia de ser atorgada pel propi Déu a la persona.

Exemples d'aquesta aparent condemna a un destí tràgic sense cap mena d'intenció de càstig es veuen a films com *Funny Games*, on la innocent família burgesa és torturada psicològicament i, a la fi, assassinada sense cap més motiu pels dos joves psicòpates; un altre personatge condemnat és en Georges de *Caché*, que és assetjat psicològicament de forma permanent per la figura anònima del seu assetjador que li envia les gravacions, amb la finalitat de pertorbar la tranquil·la i estable vida de burgès de que fins ara ha gaudit; per últim, la protagonista de *La pianista* també sembla estar lligada a un destí de patiment i deliri sexual irrefrenable: tot i portar una rigorosa i professional carrera musical, viu torturada de manera periòdica per les actituds de la seva mare i el seu amant.

A més, Haneke sembla deixar certes pistes de la seva voluntat per convertir els personatges en arquetipus universals de la tragèdia clàssica. Una d'aquestes pistes és que els noms donats als diferents personatges de cada pel·lícula resulten ser els mateixos: Anne (amb petites variacions) a les mares de *El séptimo continente* i *El tiempo del lobo*, la protagonista de *Código desconocido* i la malalta d'*Amour*. El nom de Georg (també amb petites variacions), apareix a *Caché*, *Amour*, *El séptimo continente*, *Código desconocido* i *Funny Games*. Per últim, hi ha dos noms sempre utilitzats en personatges infantils o adolescents: Ben o Benny i Eva o Evi (a *El vídeo de Benny*, *El tiempo del lobo* i *El séptimo continente*). Tots els noms tenen associacions i vincles entre sí, en el fons tots responen a un mateix personatge davant de diferents fragments, ja no de les seves vides, sinó de la vida i el món. Així, la intenció del director és crear una abstracció a partir de tot el conjunt de noms, dotant als personatges d'un element simbòlic que transcendeix les pel·lícules i els eleva a la

categoria de caràcter dramàtic, com en l'art teatral, especialment a la tragèdia.

## 5.5 La comunicació amb l'espectador.

En una entrevista a Michael Haneke (2002), el catedràtic nord-americà de Comunicació i Cinema Christian Sharret comenta sobre *Código desconocido*: "lo más terrible del film no es la xenofobia ni la guerra ni la injusticia social, etc., sino la incapacidad del relato para darles un sentido, la imposibilidad de todos estos temas para integrarse en un discurso que los dote de cierta cohesión"<sup>35</sup>. Aquesta afirmació és aplicable a totes les pel·lícules del director, i els personatges són un element que contribueix molt a aquest desconcert que provoca la no explicació d'allò sense sentit a l'espectador. Un tret distintiu dels personatges que causa aquest desconcert són els diàlegs entre ells, els quals, de fet, simbolitzen la veu del propi director, que és alhora el guionista.

Si hi ha qui afirma que el llenguatge suposa un intent desesperat de dotar de sentit al món, al cinema de Haneke les paraules tampoc expliquen gaire; en els seus guions, aquestes paraules es mostren sempre incapaces d'expressar res autènticament transcendental. Al cinema de Haneke allò important és sempre el que no es pot dir, el que no es pot transformar en una història que li doni sentit. A *El séptimo continente* les cartes que Anna envia als seus sogres relaten uns fets que, no per ajustar-se a la realitat —la prosperitat i harmonia familiar, la superació de diverses dificultats per les que han passat— deixen de ser falses i vanes, en la mesura que es revelen impotents a l'hora d'explicar el que, de manera soterrada, està passant, com poc després s'evidenciarà; a *Código desconocido* les cartes que Georges envia des de Kosovo o Afganistan, els conflictes bèl·lics que està cobrint com a fotògraf, també són incapaces d'oferir una imatge ni tan sols aproximada de l'horror que està vivint; a *El castillo* la veu *en off* correspon al narrador omniscient de la novel·la de Kafka, amb freqüència una veu redundat respecte de les imatges, unes paraules que repeteixen literalment el què s'està mostrant a la pantalla. Aquest exemple resulta ser una mostra culminant de la incapacitat comunicativa que, paradoxalment, tenen les paraules al cinema hanekià; a *El castillo*, és on més clarament es mostra la inutilitat dels mots a l'hora d'afegir nous significats a allò que ofereixen unes imatges que, al mateix temps, tampoc és que siguin gaire intel·ligibles. El cinema de Haneke mostra fets en brut i, sovint, les paraules són simplement això.

---

35 SHARRETT, Christopher. "Entrevista con el director". *Cineaste*. Vol XVIII, núm. 3, 2003.

## 5.6 Les dues mirades

Els personatges de Haneke poden mostrar dues actituds davant la seva visió del món: per una banda, hi ha personatges amb el desig de veure tot allò que els envolta, de filtrar tota la informació que els arriba (sobretot dels mitjans de comunicació) i aïllar-se en l'assimilació d'aquests continguts. Per exemple, el protagonista de *El vídeo de Benny* es converteix en un transsumpte de l'espectador, del seu morbós desig de veure; el desig "escòpic" de Benny és tan gran que la seva habitació està plena de monitors, càmeres i aparells reproductors, i que en el seu viatge a Egipte porta sempre a sobre, inclús per filmar la seva mare orinant. Els dos assassins de *Funny Games*, — el major plaer dels quals prové les conseqüències dels seus jocs violents—, actuen com si formessin part d'una ficció, i així es redefeixen en la seva condició de *voyeurs* (hi ha una escena en què obliguen a la mare de la família a despullar-se); i per últim Èrika de *La pianista*, que satisfà els seus desitjos sexuals veient pornografia en un sex-shop o espiant les parelles que mantenen relacions sexuals als seus cotxes estacionats en un auto cine.

La segona actitud és la de no voler veure el que ells consideren horrors: a *El séptimo continente* la filla de la família es fa passar per cega a l'escola i, finalment, el suïcidi de tota la família no deixa d'expressar aquest desig de la filla per no seguir veient les transformacions d'una societat on la vida ha estat mecanitzada pel consumisme. Curiosament, durant la projecció d'aquesta pel·lícula en un festival de cinema, el públic va reaccionar pitjor davant l'escena en què la família, seguint el procés de desfer-se de tots els seus béns materials, llença tots els seus estalvis bancaris pel vàter (es van donar casos d'espectadors que abandonaven la sala en aquesta escena), que no pas en d'altres escenes com la mort de la nena<sup>36</sup>.

Una anècdota semblant va passar amb *El vídeo de Benny*: durant la seva projecció, moltes persones van trobar molt forta l'escena en què es mata al porc, més forta inclús que en la que es mata a la nena<sup>37</sup>. Això, comenta Haneke, demostra una sèrie d'hàbits i estils de vida occidentals gairebé inconscients: l'animal se sacrifica per convertir-lo en producte alimentari, a la nena se la mata perquè sí, per cap motiu o finalitat concreta. De tot això, Haneke extreu la conclusió que estem massa acostumats a veure persones morir ja que cada dia la televisió ens mostra imatges de morts humanes.

---

36 Anècdota extreta de: HERNÁNDEZ LES., Juan A: *Michael Haneke: la disparidad de lo trágico*. Madrid: Ediciones JC, 2009.

37 Anècdota extreta de: <http://tengobocaynopuedogritar.blogspot.com>

## 5.7 Infants i adolescents

Dins els personatges de Haneke en general, l'autor s'interessa per aquells que es troben a l'etapa de la infantesa i de l'adolescència. Al cinema de Haneke, els infants i els adolescents són capaços de les més atroces vel·leïtats, ja que en el món en què viuen ni han estat nens ni seran joves (veure annex B: figures 8 i 9). Aquí es troben els casos del nen romanès de *71 fragmentos* (és orfe i no sap ben bé el per què de la seva existència); del noi assassí a *El vídeo de Benny*; del jove immadur amant a *La pianista*; del fill del presentador de televisió a *Caché* (que s'escapa de casa sense motiu aparent i resulta ser l'autor de les gravacions); dels pobres adolescents de *El tiempo del lobo*, que només coneixen la catàstrofe; i dels joves psicòpates de *Funny Games*.

L'escassetat de diàleg i el fet que aquest estigui buit d'informació rellevant reflecteix una significativa intenció de l'autor. L'espectador tendeix, en films de drames o tragèdies, a buscar, exigir o esperar una explicació, una oració o un gest d'algun personatge que els retorni al sentit de la vida, que els faci tornar a creure que la realitat que ha durat 120 minuts només eren hipèrboles del cinema, i que a la vida real hi ha més seguretat, més *estructura*. Al cinema que fa Haneke no es retorna mai a això, sinó més aviat al contrari: el més desconcertant per a l'espectador és que ni els propis personatges protagonistes, els que se suposa que són herois que si més no han d'aprendre una lliçó moral en arrel a tot el que els ha succeït, no ofereixen cap reacció o resposta, una voluntat per encaminar-se cap a algun destí o somni anhelat, ni tant sols la tristor i abatiment per la mala jugada. A banda d'això, dins l'univers dels personatges infantils del director es desenvolupa un símbol que també consciencia indirectament l'espectador de l'abisme que hi ha entre els infants i el món, i aquest símbol és el nu.

La major part dels films de Haneke presenten en algun moment un adolescent que es despulla. Aquest acte pot tenir dues interpretacions diferents: el fet de despullar-se simbolitzaria una metàfora, una representació simbòlica que reflecteix que estan fora del món, es despullen de tota l'estructura, es treuen la roba i, amb ella, altres accessoris. La segona interpretació, segons Juan. A Hernández, és la que afirma que el nu en els adolescents de Haneke és una forma de redempció del món, el nu associat al sacrifici. Hi ha una tradició en la pintura alemanya del segle XVI precisament, on els adolescents són vistos com joves destinats a la mort (veure annex B: figura 7). Com a exemples de personatges nus al cinema del director hi ha *Funny Games* (no se sap per què el nen es treu els pantalons

abans que sigui assassinat pel psicòpata); a *El tiempo del lobo*, Ben es despulla cerimoniosament davant una foguera; a *El vídeo de Benny* el protagonista es despulla i s'unta la pell nua amb la sang de la noia assassinada com si fos un acte ritual; hi ha un moment a *71 fragmentos* on el noi romanès també queda despulat; a *Caché* el nen del somni que té Georg acaba de degollar una gallina i avança sobre la seva aterrida víctima amb el tors nu; i a *Código desconocido*, l'adolescent pagès que vol fugir del poble també apareix mig despulat quan exterminen uns caps de bestiar (veure annex B: figures 10, 11, 12).

Existeix per últim, un altre aspecte dels adolescents de Haneke que demostra el seu caràcter pertorbat i allunyat de la normalitat: es tracta de les relacions edípiques. La majoria de joves del cinema de l'autor sempre apareixen sobreprotegits per la seva figura materna i, fins i tot, mostren signes evidents del trastorn d'Èdip. En són exemple l'adolescent de *El vídeo de Benny*, el qual té un pare que el cobreix fins i tot en el seu assassinat, i una mare idealitzada a la que filma mentre ella està al lavabo. Un altre exemple de relacions edípiques és l'adolescent de *Caché*, Pierrot (que, casualment té un nom similar a l'amant de la seva mare, Pierre).

## 6. LA CRUA VERSEMBLANÇA

*La verdadera función del artista consiste en convencer  
al mundo de la verdad de su mentira...*

Pablo Picasso

*Mis películas proporcionan un modelo contrario al típico modelo americano de producción que se encuentra en el cine popular contemporáneo, el cual en su hermética ilusión de una realidad última priva al espectador de cualquier posibilidad de participación crítica e interacción y lo condena desde afuera al rol de simple consumidor.*

Michael Haneke

### 6.1 Mirar no és gratuït

En aquest apartat s'expliquen tot el conjunt de recursos cinematogràfics —tant pertanyents a la tècnica com al contingut— dels què se serveix l'autor per tal de provocar els efectes de distanciament, fredor, cruesa i crítica social per acabar desembocant en una única intenció: l'espectador, quan mira pel·lícules que contenen temes tant forts com la violència o la maldat, ho fa des d'una perspectiva de, diguem-ne, benestar. Haneke sempre ha defensat que l'espectador viu en la seva còmode condició de *voyeur*, cosa que és provocada per la lleugeresa amb què es tracten alguns d'aquests temes al cinema, que esdevenen banals són tan sols per al consum immediat. D'aquesta manera, Haneke es proposa produir l'efecte contrari: l'espectador ha d'aprendre que mirar no és gratuït, així que l'austríac se servirà d'una sèrie de tècniques per sacsejar les consciències i exposar la realitat que no mostra el cinema més comercial. Per Haneke, el *voyeurisme* és una malaltia que s'estén en totes direccions, com una perversa condició intrínseca de la imatge, el desig de mirar, el desig escòpic, una malaltia del nostre temps ja disseccionada a *El vídeo de Benny*.

*La estética de Michael Haneke no busca crear una estructura narrativa original y preciosista, no busca la ornamentación ni pretende cargar sus películas con los recursos visuales que hoy en día permite la imagen digital, sino aquella que le permita ubicar la reflexión y el diálogo que pretende establecer con el espectador en las relaciones entre realidad y*

*ficción*<sup>38</sup>.

Així doncs, existeixen dins la poètica del director, una sèrie de recursos (tant temàtics com tècnics) que contribueixen a provocar aquesta percepció de la realitat que busca l'autor.

## 6.2 La tècnica intencionada

Pel que fa els recursos tècnics que Haneke utilitza, cal parlar dels característics plans de càmera que ha realitzat al llarg de tota la seva trajectòria cinematogràfica i que han esdevingut, a hores d'ara, marca de la casa. Un dels plans de càmera més recurrent és l'anomenat pla-seqüència (veure annex B: imatges 13 i 14), que consisteix en la realització d'una presa (una actuació enregistrada que en conjunt forma una escena) sense talls durant una bona estona (un màxim aproximat de 12 minuts). Quan l'escena implica moviment, s'utilitza la tècnica del *travelling* (la càmera es mou sobre ella mateixa) o s'usa una càmera anomenada *Steadicam*, que va lligada a l'operador de càmera mitjançant un arnès i uns contrapesos que eviten els impactes de les passes del tècnic. Les dues tecnologies permeten el moviment sense talls ni dificultats en l'enfoc.

Un dels efectes temàtics més buscat en aquest tipus de pla és l'exposició de l'acció en temps real, sense talls que obviïn detalls irrellevants de l'actuació. Haneke també té aquesta intenció en la seva utilització ja que defensa la funció de realitat que ha de tenir la ficció i la importància de la no manipulació de l'espectador en un art tan manipulable com el cinema; altrament, l'ús del pla-seqüència al cinema de Haneke contribueix a incrementar el desconcert i la desesperació de l'espectador davant d'un cine tècnicament i temàtica tant peculiar com el de Michael Haneke.

A més, Haneke també busca provocar el distanciament de la realitat idealitzada, la creació d'una atmosfera de frivolitat i crueltat i la sensació que l'home és examinat amb un rigor gairebé científic (a causa de l'objectivitat que comporta el pla). En canvi, el cineasta italià Pier Paolo Passolini deia que el pla-seqüència era una presa subjectiva infinita, era el present; aquesta afirmació connectaria amb la opinió de Haneke sobre el cinema: el cinema reproduceix el present, però la televisió fa la reproducció d'aquest. I finalment, relacionat precisament amb una de les obsessions de l'autor, la televisió, es troba un dels propòsits

<sup>38</sup> BERMEJO, Jesús (ed.); *Caleidoscopio cinematográfico: Caché en la obra de Michael Haneke*. Valladolid: Universidad. de Valladolid, Secretariado de Publicidad e Intercambio, 2010. Pàg. 152.

més importants de l'ús del pla-seqüència, relacionant fins i tot qüestions d'estètica i màrqueting: *los largos planos abundantes en el cine se pueden conectar en oposición a la televisión. La televisión acelera nuestros hábitos de visualización. La publicidad, por ejemplo, cuanto más rápido muestra alguna cosa, menos somos capaces de percibir lo visto como un objeto ocupando un espacio en la realidad física, y así el producto se convierte en algo más seductor*<sup>39</sup>.

Un altre pla utilitzat per l'autor és el primer pla (o *close-up*), que permet enquadrar la imatge sobre una persona vista de prop (per exemple, només englobar el marc de la cara, com fa Haneke); aquest pla contribueix a donar rellevància a un detall per sobre de la totalitat de la mateixa escena.

Altres aspectes tècnics que contribueixen a crear l'atmosfera deshumanitzada i crua que busca el director són la utilització de filtres de colors freds (com grisos i blancs) en la càmera, així com un vestuari, decoració i espais de colors apagats, que s'allunyen fins a l'extrem de la típica brillantor visual de les pel·lícules de Hollywood. Així, per exemple, Haneke anomena els seus primers tres films com "La trilogia de la glaciació", ja que es caracteritza pels trets mencionats anteriorment (veure annex B: figura 15). Altres recursos són, per exemple, el fet que mai s'utilitzi banda sonora (a excepció de *La pianista*), o que les lletres dels crèdits estiguin sempre en fons negre i amb lletres senzilles, i també sense música.

Tots aquests trets, ben característics de l'autor, constitueixen "la imatge embrutada", concepte creat pel cineasta Bresson amb la intenció d'apropar-se més a la realitat a través del cinema, tot desplaçant la bellesa. És a dir: la imatge no passa per gaires retocs estètics, sol conservar el seu enregistrament natural o, si és alterada, s'aplica una estètica "lletjista" (tons freds i apagats). L'objectiu d'això és apropar-se al màxim a com es veu la realitat, crear cine sense artificis estètics *hollywoodencs*.

En conclusió<sup>40</sup>, per Haneke hi ha d'haver un equilibri entre forma i contingut. La imatge ha

---

<sup>39</sup> SHARETT, Christopher. "Entrevista con el director". *Cineaste*. Vol XVIII, núm. 3, 2003.

<sup>40</sup> El que segueix durant tot el paràgraf són comentaris a partir de les reflexions de Haneke en aquesta entrevista: "Le pari de Haneke" entrevista amb Jean-Jacques Bernat (CLC Productions / Cinecinema, 2004).



d'estar al servei del que hom vol explicar, i no ser quelcom autònom, que es recrea en una estètica sense fons. Aquesta recerca de l'equilibri entre forma i contingut es reflecteix en el fet que, per exemple, si hom filma una desgràcia personal no pot fer-ho mitjançant una imatge bella (estètica), per a Haneke això és com una immoralitat, ja que no s'adiu a la manera com seria a la vida real. Per tant, existeix com es veu una visió en Haneke del cine com una forma d'expressió que manté un vincle amb la realitat. El cinema, si construeix una història que pren com a referència la realitat, no pot construir-se al marge d'aquesta. La ficció no pot ser totalment aliena a aquella realitat que li serveix de substrat.

Per últim, Haneke utilitza un recurs tècnic basat en la transició d'una seqüència a una altra. Aquesta transició, al contrari que a la majoria de pel·lícules, no és visualment agradable<sup>41</sup>: Haneke se serveix de fosos a negre que duren diversos segons i provoquen una fragmentació del temps (els fosos a negre es tradueixen en talls en sec per passar d'una seqüència l'altra i augmenten la fredor de l'ambient del film en general).

### **6.3 Els continguts desconcertants**

En quant als recursos temàtics, els més utilitzats són els personatges (o la seva peculiar visió del món) en dos aspectes: en primer lloc, se'ls anul·la la seva capacitat natural de reacció davant de situacions extremes (com una mort, un suïcidi, un fet tràgic), fet que provoca encara més l'estranyament i el desconcert de l'espectador en veure el derivat de la realitat en què viuen. El fet de la no-reacció dels personatges, quan s'espera algun tipus d'emoció (ja sigui de crueltat si el crim és fet amb intencions maquiavèliques o de penediment), encara incrementa més el desconcert de l'espectador. D'aquestes afirmacions es podria concloure l'existència d'una evolució o canvi en quant a personatges de ficció: afirma Deleuze<sup>42</sup> que davant una època de la història del cinema en la qual els personatges sortien a l'acció (ho anomena *imatge-moviment*), es passa després a una història en la que els personatges no surten a la recerca d'experimentar una acció (ho anomena *imatge-temps*).

En tota obra de ficció, els personatges són un dels elements al qual l'espectador tendeix a exigir una explicació sobre el que ha vist, però els de Haneke no estan dotats

---

41 Entrevista de Serge Toubiana a Haneke: "normalment s'utilitza la música per amagar els defectes d'una pel·lícula". mal feta".

42 Gilles Deleuze (París, 1925 – 1995), filòsof francès pertanyent al corrent empirista i postmodernista.

necessàriament de sentit ni donen explicació a tots aquests temes o problemes de la societat que es mostren al cinema d'aquest realitzador. Aquest fet, com la tècnica de la fosa a negre, contribueix a crear una imatge que no és visualment agradable, motiu pel qual aquest és un cinema difícil de pair des del punt de vista estètic.

En segon lloc, en varis dels seus films el director tendeix a presentar els seus personatges més secundaris a través de la via epistolar. Això és: una veu en *off* (sovint procedent d'un personatge protagonista) comença a llegir una carta d'una persona amb qui manté una relació íntima, mentre que el suport visual es basa en la projecció de fotografies, escenes rutinàries però irrellevants d'allò que s'està descrivint a la carta, etc. Aquesta presentació pot ser de dos tipus: indirecta (per exemple, Anne a *El séptimo continente* li escriu als pares del seu marit mentre a la pantalla es veuen imatges d'ell a la feina), directa (a *Código desconocido* Georg apareix per primera vegada llegint en veu en *off* la carta que li envia a Anne, mentre es projecten fotografies fetes per ell mentre fa de corresponsal bèl·lic) o simplement no es busca presentar a ningú, sinó que es fa servir el recurs epistolar per a que l'espectador s'endinsi en la ment dels personatges de Haneke i li permeti veure com viuen la situació des del seu interior (a *El tiempo del lobo*, Eva escriu al seu difunt pare, parlant-li de la precària i violenta situació que viuen).

Tot i aquestes diferenciacions, es pot interpretar que Haneke utilitza aquest recurs per un motiu concret: d'alguna manera, es busca despersonalitzar els personatges, i la seva presentació indirecta a través de cartes, sense la seva posada en escena, els fa impersonals. A més, com a segona interpretació es podria comentar que la intenció que busca Haneke és aïllar els personatges protagonistes, aquells qui estan fora de tota estructura, de manera que el camp d'actuació i convivència dels quals no estigui envaït per personatges externs al seu món. Seria una mena de metàfora relacionada amb la posada en escena.

El recurs temàtic més important, però, és l'anomenat distanciament *brechtia* de Bertolt Brecht. Aquest concepte, en un principi literari, s'ha convertit en un adjectiu per designar una determinada postura o actitud davant d'una història, ja sigui com a espectador o com a participant en ella. El poeta i dramaturg Bertolt Brecht va ser el principal creador i promotor de l'anomenat "teatre èpic", que aparegué als inicis del segle XX. Era un teatre orientat a la societat i als problemes de l'època, la meta del qual era mostrar (sense interpretar) més que no pas retenir, i llençar idees per tal de convidar a l'espectador a realitzar judicis de valor

sobre el que veia. Els espectadors, però, no havien d'oblidar mai que estaven davant d'una ficció —prendre consciència del seu rol—, i havien de despullar-se de tota emoció cap a allò mostrat (això s'anomena *Verfremdungseffekt*: "efecte d'estranyament"). Així, es provocava que l'espectador es distanciés del que veia, és a dir, es tractava de posar elements en escena que feien que hom es desconcertés i no sentís les emocions que s'esperava que sentís. Un exemple d'aquesta influència en el cinema de Haneke el trobem a *El vídeo de Benny*: l'espectador veu l'assassinat de la noia des d'un televisor, per tal que aquest sigui conscient del seu rol i li recordi que està fora de la història. Es tracta de remarcar la ficció que és el cinema.

Per últim, al cinema de Haneke es troben qüestions relacionades amb la narració cinematogràfica, la qual també apareix dotada d'una certa peculiaritat. D'això n'és un exemple l'efecte de les foses a negre; és a dir, els talls que es produeixen entre seqüència i seqüència, que es tradueixen en que tota la pantalla esdevé negra durant uns quants segons. La duració excessiva d'aquests talls, precisament, crea un tancament bruscat i fred del final de la seqüència i un principi sense una introducció prèvia de la seqüència que ve a continuació.

## 6.4 El llenguatge narratiu

Dins del llenguatge cinematogràfic i narratiu del director austríac, les el·lipses també hi tenen un paper important. Haneke se serveix d'una sèrie d'elles en cada pel·lícula, amb la finalitat de provocar ambigüïtat o desconcert a l'espectador; les el·lipses es tendeixen a donar als finals: Haneke acostuma a acabar els llargmetratges amb finals oberts, de lliure interpretació. El director austríac, així, no proporciona mai una explicació o punt de vista a l'espectador sobre el que ha passat al film, ja que, per a ell, qualsevol explicació proporciona seguretat a l'espectador. Aquest llavors pot dir: "Ah, això passa per tal cosa", i Haneke vol evitar aquesta conclusió. El director vol desestabilitzar el públic. Ell mateix explica que, com a espectador, les pel·lícules que han romàs a la seva ment (després de sortir de la sala) han estat aquelles que li han provocat una reacció reflexiva<sup>43</sup>.

Aquestes característiques s'oposen totalment a aquelles pel·lícules d'avui en dia que, segons el director, ofereixen al final una sèrie de tancaments i explicacions que retornen el

---

43 "Le pari de Haneke" entrevista amb Jean-Jacques Bernard (CLC Productions / Cinecinema, 2004).

confort a l'espectador després d'allò vist i sentit. I d'aquesta última afirmació de Haneke, se n'extreu una reflexió compartida també per l'autor, que advertí el crític Baudrillard: hem esdevingut una "societat fanàticament tova", expulsem de nosaltres la "part maleïda", i deixem brillar únicament els valors positius, a causa de la por a allò desconegut (com l'horror, el mal o la desgràcia)<sup>44</sup>.

En conclusió, tota aquesta sèrie de tècniques i característiques, tant temàtiques com tècniques, constitueixen uns *leitmotiv* que es van repetint al llarg de les pel·lícules de Haneke i que finalment han esdevingut marques distintives que identifiquen qui està darrere la pantalla. Aquest fet porta a classificar Michael Haneke dins el corrent de l'anomenat *auterisme*. L'*auterisme* (del francès *auteur*: autor) és un terme creat per Andrew Sarris, un crític de cinema nord americà que intenta identificar així el treball dels directors de la famosa *nouvelle vague*. La *nouvelle vague* és un moviment de cineastes francesos iniciat a la dècada dels anys 1950, encapçalat per François Truffaut i Jean-Luc Godard, entre d'altres, i la mítica revista de cinema *Cahiers du Cinéma*. La idea de l'*auterisme* defensa la tesi que el director d'una pel·lícula és la seva mateixa font de sentit i que, per tant, ha de mantenir el control creatiu sobre el producte final. Això comporta que el director de cine supervisi i escrigui tot l'argument del film, de manera que esdevingui el seu únic autor a tots els efectes, més fins i tot que l'autor del guió cinematogràfic o altres responsables artístics. Els defensors d'aquesta idea asseguren que els films més reeixits recullen el segell distintiu del seu director. Es tracta d'un neologisme que intenta englobar tots aquells realitzadors — principalment europeus— que deixen el seu segell personal en cadascun dels treballs cinematogràfics que desenvolupen, en contraposició al director prototípic del cinema de Hollywood, que és una mena de mercenari al servei de les *majors* o grans productores.

---

44 HERNÁNDEZ LES., Juan A: *Michael Haneke: la disparidad de lo trágico*. Madrid: Ediciones JC, 2009.

## 7. CONCLUSIONS

Amb tot podríem concloure que els temes més recurrents en l'obra de Michael Haneke són els següents:

- En primer lloc, s'introdueix una mena de força malèvola (que pot adoptar diverses formes) a la còmode vida burgesa. El mal és una excusa per desencasellar forçadament als personatges de la seva aparent seguretat.
- En segon lloc: els *mass media* (concretament la televisió), i la violència. Aquest dos temes van intrínsecament lligats perquè, segons l'autor, el tractament que la televisió realitza de la violència la fa consumible. Així, els "temes seriosos" han passat a ser una burla col·lectiva.

Per altra banda, però, Haneke introdueix el tema de la televisió per jugar amb els conceptes o espais de realitat (vida quotidiana de l'espectador) i ficció (història mateixa del film). Això és: alguns dels seus personatges mostren plena consciència de pertànyer a una pel·lícula.

- La incomunicació i la incapacitat de poder-se comunicar directament amb l'altre. Això és conseqüència, segons l'autor, de l'individualisme, la desconfiança, l'egoisme i l'alienació que comporta la societat postmoderna.
- El maltractament animal. Haneke defensa que a l'espectador li impressiona més la mort d'un animal que la d'una persona, ja que dona per fet que la mort d'una persona és fictícia (aquesta percepció, segons Haneke, és deguda al tractament de la violència que fa la televisió). Per tal de conscienciar l'espectador i ser crític amb aquesta tesi, Haneke tendeix a introduir moltes matances d'animals als seus films.

La peculiaritat del cinema de Haneke radica en el fet de desmuntar les estructures narratives tradicionals, per tal d'aconseguir un *distanciament brechtia*. Presenta una forma de narrar provocativa, la qual té l'objectiu de fer reflexionar l'espectador i treure'l fora de les còmodes convencions cinematogràfiques, situant-lo en un cinema ultra-realista (però sense ser considerat simplista), on tot és possible, com en la realitat. Així, provoca que l'espectador se n'adoni de la part de veritat que té la mentira del cinema.

D'altra banda, el director també rebutja allò que considera una convenció estàndard del temps cinematogràfic: no està interessat en construir suspens ni en establir fils narratius lògics.

Així, el més peculiar del seu cinema és el ritme: Haneke no necessita allargar més de l'habitual la durada de la narració o els seus plànols. Aquest fet és traduït en la inclusió en la major part de les seves obres d'escenes sense acció, de frustració o de buit.

Pel que fa a la representació de la violència, és l'aspecte més innovador del director, ja que no estilitza la violència que representa ni té la intenció de mostrar-la, com a les pel·lícules d'acció, de manera protagonista. La violència en Haneke sempre és freda, psicològica, no gratuïta i, en definitiva, aquestes característiques persegueixen un únic objectiu: no fer-la consumible.

La violència, però, no és l'únic tòpic de la seva filmografia que es caracteritza per ser expressada amb fredor i simplicitat. La reacció dels personatges davant de situacions límit també es representa sense exuberància, la barbàrie apareix al llarg de la progressió dramàtica com quelcom insignificant. Així doncs, tant la violència com altres aspectes de la filmografia de Haneke sovint es caracteritzen per ser, més que mostrats, suggerits; no es subratllen gaire, i generalment no estan mai justificats o motivats, fet que provoca que la seva posada en escena sigui més freda.

Implacablement, Haneke busca col·locar l'espectador en una situació incòmoda, alterant la seva manera tradicional de concebre una obra cinematogràfica. Haneke cerca d'entrar dins la realitat quotidiana del espectador, anar més enllà del simple entreteniment, intentar interrogar l'espectador sobre la responsabilitat de fer de testimoni davant les escenes exposades. Això últim s'aconsegueix amb el plantejament de qüestions de caire reflexiu. D'aquesta manera, sempre hi ha un rerefons cultural i filosòfic tèrbol darrera de les seves obres.

Com a última conclusió, cal dir que, tal com el lector ja haurà intuït, Haneke fa ús de la seva professió per expressar les seves pròpies tesis. Aquestes tesis es reflecteixen en els missatges ocults que deixa anar, encara que lacònicament, el seu cinema. Així, si Haneke es diferencia de la resta de cineastes més comercials és perquè el seu cinema va d'acord (o depèn) de la seva forma de pensament i crítica social. Aquesta idea es veu reflectida en la

seva homogeneïtat filmica: tots els llargmetratges del director són de gènere dramàtic.

L'austríac no ha realitzat cap film de comèdia o acció. Haneke no és un oportunista, no està al servei d'allò comercial, d'allò que desitja el públic. Aquest cineasta fa cine per donar forma i expandir al món la seva poètica.

## 8. LLISTAT DE REFERÈNCIES

### 8.1 Bibliografia

BERMEJO, Jesús (ed.): *Caleidoscopio cinematográfico: Caché en la obra de Michael Haneke*. Valladolid: Univ. de Valladolid, Secretariado de Publicidad e Intercambio Ed., 2010.

BRUNETTE, Petter: *Contemporary Film Directors. Michael Haneke*. Illinois: University of Illinois Press Urbana and Chicago, 2010.

CREAMER, Daniela. "Me obsesiona filmar la culpabilidad". *El País* (25 maig 2009).

EHLERS, Christoph. "Angst ist das tiefste Gefühl". *Die Zeit* (gener 2006), p. 58-59.

FERNÁNDEZ, Concha; MONTANER, Pere: *Història de la filosofia*. Barcelona: Castellnou Edicions, 2009.

FRANCISO MONTERO, José. "Algunos fragmentos sobre el cine de Michael Haneke". *Miradas de cine* (2008), núm 76.

HERNÁNDEZ LES., Juan A: *Michael Haneke: la disparidad de lo trágico*. Madrid: Ediciones JC, 2009.

INCE, Kate (ed.): *Five directors: autism from Assayas to Ozon*. Manchester i Nova York: Manchester University Press, 2008.

LISÓN TOLOSANA, Carmelo: *La España mental: el problema del mal. Demonios y exorcismos en los Siglos de Oro*. Madrid: Ediciones Akal, 1990.

PRICE, Brian; RHODES, J. David (ed.): *On Michael Haneke*. Detroit: Wayne State University Press, 2010.

SALVÀ, Nando. "El sentimentalismo me pone enfermo, me resulta algo falso". *El Periódico Extremadura* (13 gener 2013).

SCHWANITZ, Dietrich: *La cultura. Todo lo que hay que saber*. Frankfurt: Edicions Taurus, 2005.

VERA, Juan Manuel. "Haneke: fragmentos de la fría realidad". *Transversales* (2007), núm 6.

VERDÚ, Daniel. "A veces la violencia se consume con cierto gusto; eso me parece asqueroso". *El País* (16 febrer 2013).

### 8.2 Webgrafia

[http://en.wikipedia.org/wiki/Michael\\_Haneke](http://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Haneke) (data de darrera consulta: 14/12/13).

[www.filmaffinity.com](http://www.filmaffinity.com) (data de darrera consulta: 14/12/13).

[www.imdb.com](http://www.imdb.com) (data de darrera consulta: 14/12/13).



www.diezeit.de (data de darrera consulta: 14/12/13).

www.circulobellasartes.com (data de darrera consulta: 14/12/13).

<http://ellamentodeportnoy.blogspot.com> (data de darrera consulta:14/12/13).

<http://tengobocaynopuedogritar.blogspot.com> (data de darrera consulta: 14/12/13, INACTIVA).

<http://aledazam.wordpress.com/2013/02/04/el-consumismo-y-la-individualidad-un-concepto-colectivo/> (data de darrera consulta: 14/12/13).

<http://www.humanitas.cl/html/biblioteca/articulos/d0190.html> (data de darrera consulta: 14/12/13).

### 8.3 Filmografia

BOEHM, Felix von; BOEHM, Gero von (dir.). *Michael Haneke: mein Leben* (títol original) Intersciencie Film. 50 min. 2009.

*Selección TCM: Michael Haneke*. Dir. Pedro G. Bermúdez. TCM (8 octubre 2012). Enllaç Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=WJuEBqbZT3Q>

Entrevistes de Serge Toubiana a Michael Haneke. Les films du Losagne. 2005.

SHARETT, Christopher. "Entrevista con el director". *Cineaste*. Vol XVIII, núm. 3, 2003.

HANEKE, Michael (dir.). *Der siebente kontinent* (títol original). Wega Film. 104 min. 1989.

HANEKE, Michael (dir.). *Benny's Video* (títol original). Coproducció Àustria-Suïssa. 105 min. 1992.

HANEKE, Michael (dir.). *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (títol original). Coproducció Austria-Alemanya. 95 min. 1994.

HANEKE, Michael (dir.). *Das Schloss* (títol original). EGA-Filmproduktion / ORF / BR / Arte. 123 min. 1997.

HANEKE, Michael (dir.). *Funny Games* (títol original). Wega Film. 108 min. 1997.

HANEKE, Michael (dir.). *Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages* (títol original). Coproducció França-Alemanya-Romania; MK2 Productions / Les Films Alain Sarde / Arte France Cinema / France 2 Cinema / Bavaria Film. 107 min. 2000.

HANEKE, Michael (dir.). *La pianiste* (títol original). Coproducció França-Àustria-Alemanya; Wega-Film / MK2 / Les Films Alain Sarde 130 min. 2001.

HANEKE, Michael (dir.). *Le temps du loup / Wolfzeit* (títol original). Coproducció França-Àustria-Alemanya. 110 min. 2003.

HANEKE, Michael (dir.). *Caché* (títol original). Coproducció França-Àustria-Alemanya-Itàlia; Les Films du Losange / Wega Film / Bavaria Film / BIM Distribuzione . 117 min. 2005.

HANEKE, Michael (dir.). *Funny Games U.S* (títol original). Coproducció EEUU-GB-França; Celluloid Dreams / Halcyon Pictures / Tartan Films / X-Filme / Lucky Red / Kinematograf. 111

min. 2007.

HANEKE, Michael (dir.). *Das weisse band* (títol original). Coproducció Alemanya-Àustria-França; Les Films du Losange / Wega Film / X-Filme Creative Pool 145 min. 2009.

HANEKE, Michael (dir.). *Amour* (títol original). Coproducció França-Alemanya-Àustria; Les Films du Losange / X-Filme Creative Pool / Wega Film / France 3 cinéma / ARD degeto / Bayerischer Rundfunk / Westdeutscher Rundfunk / Canal + / France télévisions. 127 min. 2012.

## 9. ANNEXOS

## 9.1 ANNEX A: TEXTOS

### 9.1.1 Arguments de les pel·lícules (text 1).

#### “La trilogia de la glaciació”.

- *Der siebente kontinent* (“El séptimo continente”, 1989).

Àustria, anys 80. Basada en una història real. Una típica família burgesa benestant (**Anna**, **Georg** i la seva filla **Eva**) decideix desprendre's de tots els seus béns i viure segons una concepció espiritual del món, que els porta també fins l'extrem de destruir tot l'immobiliari i objectes de casa seva. La família justifica aquest procés de deslligar-se de tots els seus béns materials amb l'argument de la seva futura mudança a Austràlia, el setè continent. Però les veritables intencions de la família, com es veu finalment, desemboquen, sense cap motiu explícit, al seu suïcidi col·lectiu.

- *Benny's Video* (“El vídeo de Benny”, 1992).

**Benny** és un jove de catorze anys, consumidor incansable de la violència televisiva a qui els seus pares li van regalar la seva primera càmera de vídeo en un intent per compensar la seva falta d'afecte cap a l'adolescent.

Obsessionat amb l'ús de la seva nova joguina, grava la matança d'un porc amb una pistola per sacrificar bestiar, escena que l'incita a cometre un acte salvatge: l'assassinat d'una noia que coneix al carrer (**Evi**) i la gravació d'aquest. El sense-sentit d'aquest acte provocarà el desconcert de la seva família quan Benny els ensenyi el vídeo, i aquesta també es veurà embolicada en l'assumpte. Així, la família pren una decisió: Benny i la seva mare faran un viatge a Egipte mentre el pare es desfà del cadàver d'Evi.

En tornar del viatge, quan tot l'assumpte del crim sembla estar tapat, Benny decideix lliurar-se a la policia acompanyat dels seus pares, a qui delatarà per l'assumpte del cadàver de la noia i alhora aconseguirà desinculpar-se del crim.

- *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (“71 fragmentos de una cronologia del azar”, 1994).

*71 fragmentos* explica una sèrie d'històries fragmentades: la d'un ancià, la filla del qual treballa en un banc i no té bona relació amb el seu pare; la d'un grup d'amics estudiants d'informàtica, obsessionats en jugar al trencaclosques en una metàfora de la realitat fragmentada que concep el director; la d'una parella frustrada per la impossibilitat de la seva filla adoptada per adaptar-se a la nova família; la d'un nen romanès rodamón que és perseguit per la policia i finalment serà adoptat per la parella; i, finalment, la del personatge que uneix totes les històries al final del film: Maximilien B, un estudiant de 19 anys que comet l'assassinat de tretze persones, moltes de les quals són els altres personatges que el film ha anat ensenyant. Després de cometre aquest crim a la sucursal del banc vienès on treballa un dels personatges, el jove es suïcida.

- *Das Schloss* (“El castillo”, 1997).

Basada en la novel·la de Franz Kafka, ‘El castell’ explica la història de K., un agrimensor que viatja fins les llunyanes terres d'un poble governat per un castell, els senyors del qual demanen a K. exercir com a agrimensor de les seves terres.

Però K. s'enfronta amb un seguit d'estranyos impediments que fan que mai arribi a exercir com a agrimensor al castell: els subalcaldes que treballen pels senyors es contradiuen entre ells, uns dient que no se li va encomanar a K. cap tasca al castell i altres explicant-li altres versions. K., confús i enfadat per aquest estrany malentès, fa tot el possible per aconseguir contactar directament amb un dels senyors del castell, Klamm; K. converteix l'amant de Klamm, Frieda, en la seva parella per tal d'utilitzar-la com a ostatge de les seves intencions, es guanya la confiança de Barnabás, un missatger del castell, aconsegueix parlar amb els secretaris que organitzen les tasques del castell, intenta perseguir a Klamm en les seues temps d'oci, etc. Però tots aquests afanys resulten ser desesperats i impossibles intents per accedir a una autoritat burgesa que reprimeix i mana el poble, fet que acaba frustrant la missió de K. i mostra a l'espectador l'absurditat del misteri d'aquest sistema, al que no s'hi pot ni interactuar si no es disposa d'una autorització.

- *Funny Games* (“Juegos divertidos”, 1997 i 2007 *remake*).

Dos joves aparentment ben educats (Paul i Peter) interrompen el benestar de la casa de

vacances d'una família burgesa (**Anna, Georg** i el seu fill petit). Aquests dos homes es presenten com a amics dels veïns, i al principi no es manifesten les seves veritables intencions. Però aviat la família és raptada i coaccionada, si cal amb violència, a la seva pròpia casa, on es veuen immersos en una espècie de joc macabre que proposen amb cinisme els joves. En aquest 'joc' també s'hi veu involucrat el propi espectador a través de comentaris i mirades a càmera dels dos assassins que l'interpel·len directament a ell.

Paul i Peter acaben assassinant els tres membres de la família, i finalment el muntatge ens dona a entendre que els refinats assassins repetiran el mateix ritual amb una altra família, quan veiem a Paul picant a una altra casa de vacances burgesa.

- *Code inconnu: récit incomplet de divers voyages* ("Código desconocido: relato incompleto de varios viajes", 2000).

Història coral sobre el racisme europeu, la comunicació i violència social. En un popular bulevard parisenc, algú (Jean) llença un paper arrugat a la mà d'una indigent (Maria). Aquest és el llaç que, per uns instants, uneix el camí de personatges molt dispars entre sí: **Anne**, una jove actriu que només pot expressar emocions reals quan actua, en poques ocasions pot veure el seu novio **Georges**, ja que és fotògraf de guerra. Jean, el germà petit de Georges, no té cap interès per ocupar-se de la granja del seu pare, i s'escapa de casa. Amadou, professor de música en un institut per a nens sords, és fill d'un africà que treballa de taxista, té una germana petita sorda, el que explica l'elecció de la seva professió. Maria és una immigrant romanesa que envia a casa tots els diners que aconsegueix pidolant. Quan és deportada, torna a Romania i embarca de nou en un altre humiliant viatge a França.

- *La pianiste* ("La pianista", 2001).

"La pianista" explica la història d'Erika, una prestigiosa professora de piano d'un conservatori, obsessionada amb Schubert, que viu pressionada i reprimida per la seva estricta mare. Erika, en un desesperat i fals intent per alliberar-se dels seus problemes personals, ha adquirit una total addició pel sexe sadomasoquista. En aquesta neuròtica existència coneix un alumne de piano (Walter Klemmer), amb qui mantindrà una relació passional i alhora insana, frustrada per la incomprensió i la intolerància del noi cap a la personalitat torturada d'Erika.

Walter, cansat i confús per la insistència d'Erika en satisfer els seus estrictes desitjos sexuals massoquistes, la viola i agradeix físicament la mare d'Erika.

Passats uns dies, Erika assisteix a un concert del conservatori al que ha de tocar, però abans de sortir, es clava violentament un ganivet a l'espatlla i se'n torna a casa.

- *Le temps du loup* ("El tiempo del lobo", 2003)

A la mitologia germànica, el moment anterior a l'Apocalipsi, en què es trastoquen els valors i cauen les més altes torres, es coneix com "El temps del llop". Una família de classe mitjana (**Georg, Anne i els seus dos fills Ben i Eva**) fuig de la catàstrofe ocorreguda a la ciutat, i es refugia a una casa de camp. Pensen que així aconseguiran deslliurar-se del caos generalitzat, però aviat comprendran que això és totalment impossible. Així, a la casa de camp que volen habitar ja hi viu una família, que de seguida mata a Georg per intentar protegir-se de qualsevol estrany. Anne es queda sola amb els seus dos fills, que després de residir en diverses cases de pagès abandonades, troben una estació de tren deshabitada que s'ha convertit en una comunitat de gent en la mateixa situació que els protagonistes. Aviat, però, la impossibilitat de la convivència pacífica, les morts per fam i el desconcert dels nens farà veure a la família que la vida civilitzada ha arribat a la seva fi i s'han canviat els valors: la supervivència és clau.

Ben, el fill petit d'Anne, a qui més sembla afectar aquest canvi de valors, protagonitza l'escena final del film: tal com explica un mite anomenat 'la paràbola dels 36 justos' que comenta un ancià de la comunitat, Ben encèn una foguera enmig de les vies del tren i es despulla per ficar-s'hi a dins imitant l'acte ritual, però un home acaba rescatant-lo de la mort.

- *Caché* ("Escondido", 2005)

**Georges** és el típic burgès: presenta un programa literari a la televisió i porta una vida acomodada amb la seva dona (**Anne**) i el seu fill adolescent (Pierrot). Però, de sobte, comença a rebre uns paquets anònims que contenen cintes de vídeo, gravades des del carrer, i uns dibuixos inquietants, el significat dels quals és un misteri. No sap qui els hi envia, però les seqüències que apareixen en les cintes són cada vegada més personals, el que sembla indicar que el remitent el coneix des de fa temps. Georges sent que una amenaça plana sobre ell i la seva família, però com que no hi ha evidències de cap delictes, la policia es nega a ajudar-lo.

Georges, el sentiment de culpabilitat del qual cada cop és més gran, reflexiona sobre un possible autor de l'assetjament, un enemic del seu passat: durant la seva infància, els seus pares van adoptar un nen algerià, Majid. Georges, sense acceptar-lo a la família, va fer el possible per a que els seus pares l'abandonessin.

A partir d'aquest conflicte, sembla que la vida de Georges s'esqueixa per totes bandes: se sospita que la seva dona manté una relació amb el seu cap de la feina, Pierre, i el seu fill Pierrot s'escapa de casa durant uns dies sense motiu aparent.

El protagonista, després de varies trobades amb Majid i el seu fill adolescent inculpant-los de l'assetjament (que és negat pels dos), es torna a trobar per últim cop amb Majid, que l'acusa de tots els seus mals infantils i se suïcida davant Georges.

El film deixa la incògnita de l'autoria dels videos sense resoldre, fet que causa una culpa extrema en Georges davant del desconcert que sent. Tot i així, l'última escena en la que ja apareixen els crèdits, es pot sentir una conversa entre el fill de Georges i el de Majid, que afirmen haver estat els autors de l'assetjament.

- *Das weiße band* ("La cinta blanca", 2009).

L'any 1913, a les portes de la 1<sup>a</sup> Guerra Mundial (1914-1918), una sèrie d'accidents inexplicables pertorben la vida tranquil·la d'un poble protestant del nord d'Alemanya: el metge de la zona cau del cavall en una trampa, una dona del poble té un misteriós accident mentre treballa i mort; els pagesos troben tota la collita del baró destrossada, desapareix el fill del metge (Rudolf) i és maltractat; hi ha un gran incendi a una de les cases de pagès enmig de la nit; troben penjat al marit de la dona de l'accident a l'estable; Klara, una de les filles del baró, mata l'ocell del seu pare; i maltracten a Carly, un nen amb retard mental fill de l'amant del metge.

Enmig de l'aparent disciplina dels infants del poble i l'ordre imposat pel pastor, s'hi amaga una rebel·lió latent que cada cop es fa més evident a mesura que se succeeixen els accidents.

La història del film és narrada pel professor i músic del poble, que a la vegada, comença a investigar sobre els possibles autors dels accidents del poble. Aquest, finalment, arribarà a la conclusió que van ser els fills del baró, Klara i Martin, els responsables dels crims; tot i el seu descobriment, els infants neguen tota acusació i la resta del poble mai coneixerà la veritat.



- *Amour* (“Amor”, 2012)

**Georges i Anne** són una parella de professors de música clàssica jubilats, que gaudeixen d'una acomodada vida a París als seus vuitanta anys. La seva filla (**Eva**) també es dedica a la música i viu a Londres amb el seu marit britànic.

Un dia, Anne pateix un vessament cerebral. Aquest incident inicia la decadència física i mental de la dona, que queda hemiplègica, així que Georges farà un intent desesperat per tenir cura d'ella a casa seva i mantenir la seva autonomia.

Tot i que els fruits de la seva vida i carrera professional segueixen sent brillants, les esperances de la parella per viure amb una mica de dignitat s'enfonsen davant la lluita diària d'Anne en contraposició al deliri i l'angoixa de Georges.

Al final, Georges sent la necessitat de prendre una decisió important per la parella: sacrificar la seva dona.

### 9.1.2 Textos

#### Text 2

*“(1) Hi ha un mal, primer, radical, fonamental, el mal absolut, pur i sense barreja, perfecte i en excés, fora de límits, concepte pensable però inimaginable a la realitat. Ara bé, hi ha un mal contigu (2), pròxim al anterior: el genocidi, els crims contra la humanitat, el mal gratuït i incompreensible com l'abús de l'innocent, la guerra i la tortura. Hi ha, en tercer lloc, (3) un mal còsmic, terribles catàstrofes naturals, com el tsunami o com el que va fer desaparèixer el 92% de les espècies de la terra, però també hi ha també, quart, (4) un mal moral que es teologitza, polititza i retoritza segons els moments, etapes, ideologies i situacions. (5) La bruixa, l'Altre, l'estrany i aliè, la Inquisició, la Stassi, el poder nu i el fonamentalisme religiós són algunes d'aquestes figures sintètiques del mal, com també ho són Stalin Hitler, Pol Pot (...).*

*Hi ha, en sisè lloc, (6) un mal existencial, originari i profund, el del pathos de la misèria humana, de les seves contradiccions interiors, el de la malaltia, la frustració i la mort. Hi ha el què conceptes com Weltschmerz, angst, ennui suggereixen, a saber, el tedi i el neguit humà que provenen de l'hiat entre les aspiracions i la realitat, que s'origina en el desacord entre un esperit infinitament àvid i inesgotable i l'impacte negatiu de la cruel i grollera realitat, tot inherent a la nostra condició comuna i humana.*

*Hi ha en setè lloc, (7) un mal del què nosaltres mateixos som els autors, a causa de les nostres tendències agressives, de la nostra ambició desmesurada, la rivalitat envejosa i desitjos de venjança.*

*Hi ha, a més, -vuitè- (8) un mal estructural que prové de la força de les estructures socials coercitives que interfereixen en la nostra llibertat i ens obliguen a sotmetre'ns a normes i lleis que nos ens agraden per fer possible la convivència, però que alhora i contradictòriament fomenten el nostre individualisme, potencien l'ètica del jo primer i el rebuig de la disciplina social; estructura convivencial però en disjunció, frustrant i contradictòria. I per últim hi ha (9) un mal generat pel nacionalisme modern que enfonsa les seves arrels en la geografia ideologitzada i sacralitzada"<sup>45</sup>.*

**“El mal es el Otro y...nosotros”, LISÓN, Tolosana; Carmelo (fragment).**

### **Text 3**

Diàleg entre els dos joves psicòpates de *Funny Games*. Penúltima escena de la pel·lícula:

PAUL- Y cuando él supera las fuerzas gravitacionales resulta que un inverso es real y el otro ficticio.

PETER- ¿Cómo?

PAUL- ¿Cómo voy a saberlo? Es una especie de modelo proyectado en el ciberespacio.

PETER- ¿Entonces dónde está tu héroe ahora? ¿En la realidad o en la ficción?

PAUL- Su familia está en la realidad y él en la ficción.

PETER- ¿Pero la ficción no es real?

PAUL- No. ¿Por qué?

PETER- Bueno, puedes verla en la película, verdad?

PAUL- Claro.

**PETER- Bueno, entonces es tan real como la realidad porque también puedes verla, ¿no?**

**[la negreta és meva]**

---

<sup>45</sup> LISÓN TOLOSANA, Carmelo: *La España mental: el problema del mal. Demonios y exorcismos en los Siglos de Oro*. Madrid: Ediciones Akal, 1990.

## 9.2 ANNEX B: IMATGES

Figura 1



Un dels dibuixos que envia l'assetjador a *Caché*

Figura 2



Figura 3



*Escenes filmades en pla-seqüència  
quan es produeix la mort violenta del nen per un tret d'escopeta (Funny Games).*

Figura 4

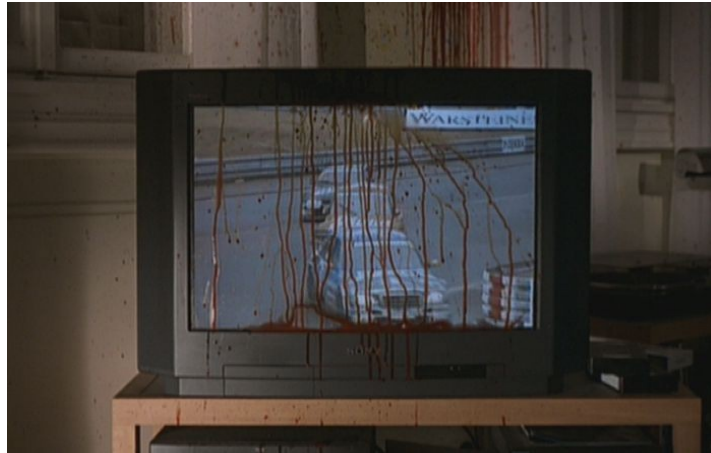


Figura 5



Exemples de violència animal als films de Haneke: a *Benny's Video* (primera imatge) i a *Das weiße Band* (segona imatge).

Figura 6



Fotograma de *Funny Games* (1997), on apareix una perfecte metàfora visual que mostra la unió entre violència i televisió.

Figura 7



*Adán y Eva* d'Albrecht Dürer, pintor alemany del segle XVI.

Figura 8



Escena onírica del protagonista de *Caché*, en la que el seu germanastre Majid està a punt d'assassinar-lo amb una destal.

Figura 9



Fotograma de *El video de Benny*, on es presenta el moment màxim de violència: el protagonista està arrossegant el cadàver de la noia.

Figura 10



Figura 11



Figura 12



Exemples del nu als personatges de Haneke. Figura 10: *Benny's Video*. Figures 11 i 12: *Le temps du loup*.

Figura 13



Figura 14



Fotogrames de dos plans-seqüència. Figura 13: *Caché*. Figura 14: *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, el qual té una durada de gairebé un minut i mig.



Figura 15



Conjunt de fotogrames de *Der Siebente Kontinent*, en els que es mostren els tons freds del film.