

Xihmai

Universidad La Salle Pachuca xihmai@lasallep.edu.mx
Teléfono: 01(771) 717 02 13 ext. 1406
Fax: 01(771) 717 03 09
ISSN (versión impresa): 1870_6703 México
<https://doi.org/10.37646/xihmai.v11i21.268>

2016

Aliber Escobar

“EL DISTANCIAMIENTO BRECHTIANO EN LAS OBRAS DE MICHAEL HANEKE”

“BRECHTIAN DISTANCING WORKS MICHAEL HANEKE”

Xihmai, año 2016/vol. XI, número 21
Universidad La Salle Pachuca
pp. 45 - 64

Recibido 25-8-2015 * Aceptado 2-6-2016 *

Xihmai 45



Aliber Escobar
El Distanciamiento Brechtiano en las Obras de Michael Haneke
Revista Xihmai XI (21), 45-64, Enero – junio 2016

EL DISTANCIAMIENTO BRECHTIANO EN LAS OBRAS DE MICHAEL HANEKE

BRECHTIAN DISTANCING WORKS MICHAEL HANEKE

Aliber Escobar
Doctor en Filosofía, Maestro en Psicoanálisis, Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Psicoanalista, ensayista, profesor e investigador de la UACM.
aliberesco@gmail.com.

Resumen

Este ensayo aborda principalmente cuatro cuestiones: la primera es hacer visible la influencia de Bertolt Brecht en Michael Haneke a través de las distintas modalidades del distanciamiento brechtiano en sus obras; la segunda es la política cinematográfica del director, mediante la cual trata de hacer del espectador un agente crítico que pueda distanciarse para realizar un juicio de la representación artística y hacerse responsable de su lugar espectral; la tercera es explicitar el método del cineasta a partir de un análisis formal de sus obras con el fin de reconocer los elementos principales de su política, su estética y su ética cinematográficas; y la cuarta es constatar que si bien el director se considera a sí mismo un artista y no un teórico, su ascendente frankfurtiano lo lleva a buscar la transformación social a través de la advertencia subjetiva. Febrero, 2015.

Abstract:

This essay addresses four issues: the first is to make visible the influence of Bertolt Brecht in Michael Haneke, through the various forms of Brechtian alienation in his works; the second is the film policy of director, whereby he tries to make the viewer a critical agent that can distance for a judgment of artistic representation and take on responsibility for his spectral place; the third is to explain the method of the filmmaker, from a formal analysis of his works, in order to recognize the main elements of its film policy, aesthetics and ethics; and the fourth is to note that while the director considers himself an artist and not a theorist, his frankfurtian ascentry take him to seek social transformation through a subjective warning. February, 2015.

Palabras Clave: Haneke, Brecht, identificación, efecto de distanciamiento, apelaciones.

Keywords: Haneke, Brecht, identification, distancing effect, appeals.

En 1934, Bertolt Brecht escribió un texto llamado *Cinco dificultades para decir la verdad*, donde planteó varias formas para luchar contra la mentira y la ignorancia. La segunda dificultad consistía en “adquirir la inteligencia necesaria para descubrir la verdad”, pues el dramaturgo suponía que el obstáculo para descubrir la verdad era una dificultad de conciencia, aunada a la falta de conocimientos.

Esta dificultad de conciencia residía en una confusión del espectador ante la realidad. Brecht criticaba la identificación que promovía el teatro antiguo a partir de un efecto hipnótico, sugestivo y catártico, y para contrarrestarlo estableció una propuesta artística que implicaba diferenciar la realidad de la ficción. Según el dramaturgo, el espectador ideal debía permanecer incólume ante las persuasiones, con una actitud crítica, sin ceder a la tentación de la identificación para reflexionar sobre los paralelismos entre la puesta en escena y su entorno social.

No obstante, dada su naturaleza afectiva e inconsciente, la identificación es la condición de posibilidad de la ficción, en tanto permite que los espectadores se mantengan atentos (sin resistirse racionalmente) mientras dura la representación. Y como “la tarea del teatro consiste en divertir a los hombres de la era científica, y esto especialmente por los sentidos y con alegría” (1948, p. 75), Brecht no puede negar ni desestimar la importancia de la identificación que conlleva la sensibilidad y el placer, y por ello le da un estatuto complejo y ambivalente. Así, al ser un mal necesario, le lleva a inventar una operación apelativa a la razón desde la puesta en escena, que primero llama alejamiento, y luego (gracias a la influencia de los formalistas rusos) replantea de forma más precisa con el nombre de extrañamiento; según Todorov (2005, 42) consiste en hacer extraña la realidad de la percepción del espectador para romper la ilusión y evitar que se identifique con los personajes. Este mecanismo es lo que finalmente se convierte en el distanciamiento brechtiano.

Catorce años más tarde, en *El Pequeño Organon*, Brecht escribe: “representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno y distante (Freud)” (1948,

p. 42). Su definición remite al psicoanalista porque reconoce que en el fenómeno estético hay algo ominoso. De hecho, en el párrafo 43 del *Organon*, dice: “los nuevos efectos de distanciamiento deberían quitarles a los acontecimientos socialmente influenciados solamente su sello de familiaridad” (1948, p. 43). Así, su propósito reside en que se desconozca algo que ya es conocido, que algo familiar se vuelva extraño para establecer un alejamiento racional ante la identificación que se da de forma inconsciente.

El arte apela directamente a la sensibilidad, es decir, afecta al sujeto sin que haya una reflexión racional de por medio, y por esta razón sus representaciones se vuelven familiares y suelen manipular al espectador sin que se percate de ello. Advertido de lo anterior, a través de “una técnica de distanciar lo familiar” (1948, p. 44), Brecht genera un efecto de extrañeza, una separación entre sujeto y objeto, un punto de vista advertido que pretende anular la identificación con los personajes y eliminar la posibilidad de confundirse.

El distanciamiento brechtiano se da a partir de una serie de intervenciones desde los actores que, a diferencia del método de Stanislavski, no pretenden hacerse uno con el personaje, sino mostrar su diferencia y de esa forma romper las asociaciones convencionales con el fin de eliminar la dificultad de conciencia que padece el espectador. Así, el distanciamiento pretende evidenciar lo que está detrás de la representación que, según Brecht, es la verdad.

En su propuesta se puede reconocer un ascendente marxista, que aplica al arte para transformar la realidad a través de sus intervenciones. Un propósito de cambio social que, basado en el materialismo dialéctico, se concibe como una lucha que se debe librar en el escenario, al confrontar constantemente la identificación como parte de la alienación a través del uso de la tercera persona en sus actores, que así como se alejan del “yo soy” stanislavskiano para mostrar al espectador que ese yo es otro, detienen la acción y se dirigen al público mediante recursos que intentan romper con toda posibilidad de enajenación.

De esta forma, Brecht convierte su arte en arma política que ataca al sistema hegemónico al despertar las conciencias críticas de los espectadores; aunque su principal obstáculo a vencer no es el teatro en sí mismo ni sus contenidos, sino la dificultad de conciencia de los espectadores, a quienes considera perezosos y acostumbrados a vivir engañados.

Esa dificultad de conciencia es el obstáculo del que, desde mi perspectiva, parte Michael Haneke para retomar a Brecht, porque reconoce que los espectadores deben adquirir la inteligencia necesaria para diferenciar la representación de la verdad; pero no sólo eso, sino que en la condición de los propios espectadores

está el problema principal, pues, aunque el cineasta parte del dramaturgo, las causas de la dificultad de conciencia que registra no parecen ser las mismas, y a continuación mostraré tres diferencias cardinales:

1) La primera consiste en que la toma de conciencia emancipadora no es lo único que interesa a Haneke, pues no se trata sólo de percatarse de la manipulación y actuar en consecuencia, sino también de asumir que la manipulación es producto de nuestra propia condición; es decir, que hay algo de nosotros en ella, porque la buscamos y la reproducimos continuamente. Es decir, la manipulación es una condición de posibilidad del arte, por lo que también es responsabilidad del espectador.

Así, para el cineasta, el distanciamiento será ominoso, no sólo porque se trata de convertir lo familiar en extraño, como lo entiende Brecht, sino en el proceso inverso que involucra lo inconsciente y el masoquismo freudiano. Es decir, se trata de asumir como propio eso que de la ficción parece extraño y deleznable. Por esa razón sus filmes evidencian la condición sadomasoquista del espectador y el goce que encuentra en ella.

A diferencia de Brecht que se centraba en el distanciamiento de lo familiar, en Haneke lo ominoso adquirirá el sentido de lo angustiante, lo horroroso y lo repulsivo, aspectos contenidos en la palabra/concepto de Freud (1925, p. 220) que Brecht no retoma porque su interés es muy específico y concierne estrictamente a la conciencia revolucionaria como producto de sus piezas didácticas.

Desde mi interpretación, a Haneke no le interesa sólo la toma de conciencia y sus consecuencias ante la manipulación, sino también la aceptación de la responsabilidad que tiene el espectador en la misma. Pues como sabe que lo ominoso también es un concepto estético y, por consiguiente, ético, que concierne al sadomasoquismo, al uso del placer y el dolor para obtener satisfacción, reconoce las consecuencias de la pulsión de muerte en la reproducción de la violencia.

2) La segunda reside en que Haneke no se considera un teórico del cine ni un activista político, sino un artista, y por ello renuncia a escribir un método de cómo hacer cine y un manifiesto político de transformación social, ya que explicar y adoctrinar implicaría dirigir y restringir las interpretaciones al ámbito racional y así eliminar la potencialidad real de las obras artísticas, pero al mismo tiempo, sus películas tienen una estructura tan planeada y cuentan con apelaciones tan puntuales, que es imposible ignorar al intelectual en busca de transformación social que está detrás del artista. Al filósofo moral disfrazado de cineasta.

La potencia del arte hanekiano consiste en , como señala Lebel (1973, 171), si bien

[...] las formas cinematográficas, sin ser neutras, son incapaces de producir por sí mismas ideología, esta cubre el cine, no con lo que le es propio, sino con lo que le es extraño, es decir, con todo lo que surge de significaciones socializadas en los elementos que el *film* integra a su propio discurso.

Las significaciones producto del lenguaje cinematográfico del que Haneke hace uso, tienen un contexto específico, y no se necesita estar al tanto de su ascendente frankfurtiano o brechtiano para reconocer tanto que los contenidos de sus filmes representan una crítica de la vida moderna y capitalista, como que sus formas cinematográficas implican determinaciones ideológicas. En resumen, mi tesis es que si Haneke es consciente y responsable de poner en juego dichos elementos en la estética de sus filmes, debe ser consciente de la esencia ideológica e ideologizante que conllevan.

3) La última diferencia entre Brecht y Haneke reside en que mientras el primero utiliza principalmente a los actores para apelar al público junto con la música, las luces, la escenografía y los titulares (en menor grado), el segundo utiliza sólo el lenguaje cinematográfico para ello, pues los actores siempre están en su papel (excepto cuando los usa para cruzar la cuarta pared en *Funny Games*).

Esta diferencia en realidad es más una coincidencia, pues si nos remitimos al parágrafo 67 del *Organon*, podemos encontrar sin forzar mucho la interpretación, el antecedente brechtiano de lo que yo llamo: “las apelaciones hanekianas”,

Con el fin de evitar que el público se introduzca en la fábula como en un río, para dejarse arrastrar a la merced de la corriente, deben estar de tal manera concatenados los hechos, que se noten en seguida las juntas. Los acontecimientos no debieran sucederse inadvertidamente, sino que debe poderse intervenir por entre ellos mediante la facultad de juzgar.

La idea brechtiana es muy clara: como autor hay que intervenir en las juntas (lo que en lenguaje cinematográfico sería el montaje), hay que advertir al espectador sobre los acontecimientos y permitirle ejercer la facultad de juzgar. Todo lo anterior es justo lo que hace Haneke a través de las apelaciones. Sin embargo, como el teatro y el cine tienen lenguajes diferentes, Haneke utiliza los recursos que le brinda el lenguaje cinematográfico al manipular el montaje y la edición para intentar que el espectador tome conciencia que no está

observando la realidad, sino una puesta en escena, una representación, para que perciba el filme como algo ajeno, distante y ficticio, y a su vez se haga responsable de su visionado.

La ascendencia brechtiana de Haneke se complementa perfectamente con su linaje frankfurtiano. Se puede reconocer que el método apelativo del cineasta está determinado, tanto por el efecto de distanciamiento brechtiano, como por la ideología crítica de la *industria cultural* que, como Brecht, considera el arte como engaño.

Theodor Adorno representa uno de los bastiones teóricos desde los que Haneke da sentido a su política cinematográfica, que a su vez da consistencia a su crítica contra los *media* y el abuso que hacen de la violencia. Por consiguiente, sus filmes sirven como oposición a la “barbarie estilizada” que representa la industria de Hollywood, y su método apela a eso que (según Adorno) la *industria cultural* prohíbe al espectador/consumidor a saber, apartarse de la ficción y reflexionar, promover su libertad, su facultad de réplica, en resumen, su actividad pensante.

Desde esta perspectiva ideológica, Haneke reivindica el cine como arte y lo aleja de su estatuto meramente comercial, pues como el director considera a los *media* como perniciosos (porque no diferencian entre la realidad y la representación y tampoco enseñan al espectador una forma diferente de lidiar con la violencia, que no sea a través de la diversión, la reproducción y la evasión), su política cinematográfica es “enseñar” al espectador a través de diversas apelaciones fílmicas, a reconocer los artilugios de los *media* en torno a sus contenidos para advertirlo de su nocividad y de su complicidad.

Las exhortaciones son indispensables porque Haneke reconoce que la función de los *media* no sólo es de entretenimiento y diversión, sino que también es educativa y tiene efectos perjudiciales en la ética, la política y la moral del espectador, ya que si la estética y la ética son indisociables, además de que manipulan a través de la sensibilidad y el placer, los *media* determinan el comportamiento de los espectadores. En ese sentido es que su ascendencia frankfurtiana funciona como ideología, pues le permite establecer principios y valores desde los cuales juzga y determina la calidad y la nocividad de los productos mediáticos.

Por lo anterior, es imposible no reconocer que detrás del artista se encuentra un ideólogo que interviene desde la dimensión estética del cine con el objetivo de transformar la dimensión ética del espectador. Es justo por reconocer la potencialidad estética del arte, que se rehúsa a ir más allá de la misma, pues escribir implicaría hacer teoría política, y eso, además de pervertir su arte, le

restaría efectividad, ya que, desde mi punto de vista, Haneke reconoce que el poder de lo inconsciente, de lo afectivo y de la sensibilidad está por encima de la razón y la trastoca.

Desde esta perspectiva es más comprensible que, si Haneke se concibe como un autor, lo hace porque a pesar que su lugar es diferente a aquéllos que eran teóricos, críticos, cinéfilos y agentes de movimientos políticos y artísticos (como los representantes del Formalismo Ruso o La *Nouvelle Vague*), sabe bien que el arte es poesía, y la virtud de ésta no reside en la razón, sino en los efectos que tiene en el cuerpo. Así, al no involucrarse abiertamente, puede pasar desapercibido con un semblante de crítico de la cultura de masas, moralista y provocador, pero al mismo tiempo, martillar en sentido nietzscheano, desde el ámbito de la estética para intervenir de forma realmente efectiva en la ética.

Así, a través de sus obras, el artista se inscribe en un acto político, estético, ético y cinematográfico al atacar al sistema hegemónico con una estrategia política implícita en su cinematografía, que emplea distintos recursos apelativos hacia el espectador para otorgarle autonomía y discernimiento, que refuerza con su propia práctica al no introducirse al sistema de producción hollywoodense y repudiar a la cultura mediática norteamericana.

Su filmografía representa una ruptura estética, narrativa y argumental para los filmes que está acostumbrado a ver el espectador promedio, en los que busca una complacencia y diversión; pues lo que Haneke ofrece es todo lo contrario; a saber, puestas en escena angustiantes, que tienen la finalidad de desestabilizar, advertir y preparar al público para ver otro tipo de cine, desde otra perspectiva y, en consecuencia reubicarlo ante la realidad mediática y su gusto por la misma.

En resumen, como el director austriaco reconoce en la alienación que producen los *media*, la clave de la dificultad de conciencia, crea un método cinematográfico que al ser de ascendencia brechtiana, considera que las sensaciones y los impulsos que produce el drama son indispensables, pero deben ir acompañados de pensamientos y sentimientos que coadyuven a su concienciación (1948, p. 35). Así, empero, desde el terreno del arte y sirviéndose la sensibilidad al estar advertido de su potencia, apela a trastocar la razón para modificar el comportamiento, y establece la misma dicotomía brechtiana entre la representación (falsa) y la realidad (verdadera), al instar al espectador a reconocer el estatuto ficcional, ilusorio, engañoso y manipulador de los *media*, así como su responsabilidad en su reproducción por medio de diversos procedimientos apelativos que he identificado, conceptualizado y categorizado de la siguiente forma:

Apelaciones indirectas (lo que es un índice, pero se confunde y muchas veces pasa desapercibido y sin efectos)	Apelaciones intermedias (lo que se asoma, genera efectos de advertencia, pero todavía no es evidente)	Apelaciones directas (lo que es evidente y exige una recolocación)
Código visual. Componente narrativo. <i>Insert</i> , corte directo o <i>Fade out</i> (en la edición).	Código visual. Componente narrativo y estético. Uso del video dentro del filme (en la diégesis y con emplazamientos subjetivos). También es metaficcional.	Código visual. Componente narrativo. Ruptura de la cuarta pared, cuando el personaje se dirige al público (metaficcional).
Código temporal. Componente narrativo. Ritmo lento, acompasado (propicio para la reflexión).	Código sonoro. Componente musical y estético. Adecuado al contenido visual (para no sustituir, disfrazar o significar las emociones), o contrario al mismo (para exacerbar lo violento de la situación que presenciamos y que hemos naturalizado). Sin sonido (para permitir al espectador enfrentar la imagen directamente, sin filtros emocionales).	Código visual Componente narrativo. Ruptura de la cuarta pared, cuando el director interviene y modifica algo de la diégesis (para hacerle saber al público que lo que mira es una ficción manipulable y manipuladora). Metaficcional.
Código temporal. Componente narrativo. Plano-secuencia largo (que atestigua algo que sucede sin cortar).	Código visual. Componente temático. Argumento real, perturbador y ominoso.	
Código sonoro. Componente narrativo. Voz en off.	Código visual. Componente narrativo. Inicio y/o final indeterminados, abiertos y contingentes.	
Código visual. Componente estético. Encuadres muy cerrados, sin rostros, impersonales.		

A partir de las categorías anteriores, realizaré un breve análisis de sus cuatro primeros filmes: *Der siebente Kontinent*, *Benny's video*, *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* y *Funny games*, para mostrar la política cinematográfica de Haneke y hacer visible su método, que se traduce en apelaciones en el montaje y la edición, expresadas en los códigos y los componentes internos que he propuesto. Asimismo, para contextualizar, complementaré el análisis con una sinopsis y un breve comentario sobre los

contenidos ideológicos que considero más importantes, y que se articulan perfectamente con su método, pues técnica y crítica están amalgamadas en su cinematografía.

Der siebente Kontinent (1989)

Sinopsis

Está basado en un hecho real que Haneke retomó para cuestionar el sentido de la vida moderna de la clase media. Se trata de una familia que parece muy normal, con una rutina en la que todos los días mecánicamente se levantan, se bañan, se amarran las agujetas, hacen el café, desayunan, alimentan a los peces, el padre y la madre van al trabajo, la hija va a la escuela, regresan, se reúnen para cenar, ver televisión, y día tras día hacen lo mismo. Sin embargo, un día el padre renuncia al trabajo, saca todo su dinero del banco, cancela los servicios, la madre compra muchos víveres, se encierran en casa, cenan, matan a los peces, tiran el dinero al retrete y destruyen todo el mobiliario; el padre mata a su hija, a su esposa y, acto seguido, se suicida, dejando una carta de despedida donde explica todo.

Análisis

El filme es representativo de lo que llamo apelaciones indirectas. Haneke utiliza una serie de recursos cinematográficos para mostrar la monotonía de la vida moderna de la clase media y apelar al espectador para que la reconozca a través de la forma en que narra. La inercia es representada a través de un código visual como componente narrativo que utiliza *inserts*, cortes directos y *fade outs* para representar la irreflexividad, pero también para transmitir una despersonalización, sustituir la catarsis por la reflexión y evitar que la identificación nos lleve a la imitación irreflexiva o al compadecimiento.

Hay cortes incesantes de secuencias iterativas, *inserts* de los objetos que representan sus actividades cotidianas. No se ven las caras de los personajes, sólo sus acciones, porque Haneke utiliza un código visual como componente estético, con encuadres muy cerrados, sin rostros, que son impersonales para impedir la identificación.

También utiliza un código temporal como componente narrativo, con el que representa la diégesis de forma muy lenta, acompañada, para propiciar la

reflexión del espectador, le da tiempo de pensar mientras las cosas suceden. Un ejemplo es la secuencia inicial, donde la familia entra a un lavado de autos y el enjuague se realiza lento y sin música, la familia no platica, casi ni se voltean a ver, y el espectador atestigua una secuencia que se hace larga y tediosa, que aumenta la tensión porque se repite otras veces en el filme.

Hay pocos diálogos, y la “voz *en off*” es una apelación indirecta, a través de un código sonoro como componente narrativo, que se utiliza para sustituir los diálogos, despersonalizar la situación e impedir que nos reconozcamos.

Comentario

La película es horrorosa y provocativa. A través de la identificación-distanciamiento, Haneke quiere que nos identifiquemos con esa humanidad tan irreflexiva que compartimos con los personajes y a la vez nos desconozcamos ante actos tan monstruosos. El director estuvo presente en la proyección y se consternó de que lo más horroroso para los espectadores no fuera el asesinato ni el suicidio, sino el haberse deshecho del dinero, pues el acto nihilista, como diría Ricardo Piglia (2000), que representa la muerte de los valores de la sociedad, no es la destrucción de la familia, sino la del capital. Por consiguiente, a partir de esta dramatización, el director pretende hacer reflexionar al espectador sobre los valores que dirigen y dan sentido a su vida.

Benny's video (1992)

Sinopsis

También está basado en una nota que Haneke encontró en un diario, y lo filma para mostrar los efectos perniciosos de los *media* en los espectadores. Benny es un chico de clase media, muy aficionado a los videos caseros que se queda solo en casa mientras sus padres van al rancho de fin de semana. Va al videoclub a rentar unos filmes y conoce a una chica, la invita y juntos ven el video de la matanza de un cerdo que Benny grabó. En seguida, le muestra el arma con la que mataron al cerdo y le pide que le dispare, ella se rehúsa, pero inocentemente lo reta a que él le dispare y él lo hace tres veces hasta matarla, mientras todo queda grabado por su cámara.

Al regresar, muestra el video a sus padres, le preguntan por qué lo hizo y responde que sólo quería saber lo que se sentía. Planean una estrategia para

cubrirlo, él se va de vacaciones con la madre, mientras el padre se encarga de desaparecer el cuerpo. Vuelven y parece que todo está bien, Benny la ha librado, pero nadie sabía que grabó a los padres planeando cómo deshacerse del cuerpo, y el chico entrega el video a la policía. En la comisaría le preguntan por qué los grabó y él responde: porque sí. El filme termina cuando los padres son citados por la policía.

Análisis

Este filme es representativo de lo que llamo apelaciones intermedias. Tomaré la secuencia del asesinato de la niña, que llamo de la “*re-cámara*”, porque es registrado en dos planos, se desarrolla en la recámara de Benny y hay dos cámaras: la de Benny y la de Haneke, ambas cámaras representan a su vez dos niveles: el primero es el del espectador como testigo a través de la pantalla cinematográfica que filma Haneke, el segundo es el de la cámara de video como registro dentro de la pantalla cinematográfica. El primero implica un nivel de distanciamiento para ver el asesinato en el monitor de Benny dentro de la filmación, pues la cámara de Haneke sólo enfoca el monitor, no lo que “*realmente*” está pasando. El segundo implica lo que Haneke nos quiere decir al emplazar su cámara y dejar fuera de cuadro el “*verdadero*” asesinato.

El director utiliza las apelaciones intermedias, código visual como componente narrativo a través del uso del video dentro del filme. Este procedimiento se presenta de dos formas: 1) En la doble diégesis, como la escena del asesinato de la chica, donde vemos lo que sucede en la cámara y además fuera de la misma; y 2) En la metadiégesis, como en la escena del comienzo, cuando, como espectadores, vemos lo virtual (en el video) como si fuera actual (en el filme), es decir, pensamos que eso es lo que está sucediendo y cuando la cámara del director se aleja nos percatamos de que en realidad es una reproducción de algo que sucedió antes, pero fue grabado y reproducido en un formato de video. Esa apelación es metaficcional y pretende que desde el principio nos re Coloquemos frente a la ficción que va a representar el filme; así nos advierte sobre la “*falsedad*” de lo que se muestra en toda pantalla (el estatuto de la ficción) para relativizar la verdad mediática y distanciarnos.

Comentario

Los dos niveles de video permiten a Haneke establecer un distanciamiento y una crítica con respecto a dos temas fundamentales en las cuatro películas,

porque tienen secuelas en la ética de los protagonistas y del espectador. El primero es el abuso de la violencia en los *media*; el segundo es la figura del padre, que es siempre débil y no ejerce eficazmente su función reguladora.

En este filme la articulación de ambos temas es clara, pues si Benny padece una disociación de la realidad, se debe a ambos factores. En primer lugar están los efectos de la sobreexposición a los *media* porque desde la perspectiva de Haneke la violencia desensibiliza y crea “*monstruos*” como Benny, que renta videos, mira programas violentos y graba los sucesos cotidianos en tiempo real. Incluso duerme con el televisor encendido. En segundo lugar están los efectos del padre fallido, cuya autoridad se ha eclipsado (Recalcati, 2014), lo que provoca que Benny no tenga límites, pueda distanciarse moralmente de todo lo que hace sin advertir las consecuencias que nunca pueden ser eludidas y tarde o temprano se manifiestan, y en el filme se presentan cuando Benny demanda una ley más allá de su padre, la policía.

71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls (1994)

Sinopsis

También está basado en un hecho ocurrido en Austria y es la conclusión de lo que se conoce como la trilogía de la glaciación. El filme trata sobre la concatenación azarosa de cinco historias que convergen al final en una escena de extrema violencia dentro de un banco.

Las primeras dos historias son: 1) un niño inmigrante que vive en las calles y roba para sobrevivir, hasta que es descubierto y la televisión hace un reportaje sobre su vida, 2) una familia que busca adoptar aprovecha para acercarse al niño inmigrante y lo acoge. Las otras dos historias son: 3) un custodio del banco, cuya vida familiar es amarga y monótona, 4) el padre de la gerente del banco, un hombre mayor que vive solo y deprimido, ya que representa una carga para su hija. Y por último: 5) la historia de un joven estudiante que juega *tabletennis*, inventa juegos de destreza y tiene problemas con el control de la ira. Joven que al final dispara a varias personas dentro del banco, donde estaban el custodio, el padre de la gerente y la madre que adopta al niño inmigrante. Es así como Haneke interrelaciona las cinco amargas historias de una forma azarosa.

Análisis

Si en *Der siebente Kontinent* hace un uso sistemático de apelaciones indirectas, a través de los *inserts*, cortes directos y el ritmo lento, y en *Benny's Video* se enfoca principalmente en las apelaciones intermedias con el uso del video y la dimensión metaficcional, en este filme recupera ambos tipos de apelaciones y además acentúa las indirectas a través de los *fade outs* y los plano/secuencia largos; un código temporal como componente narrativo que atestigua algo que sucede sin cortar para que el espectador tenga tiempo de pensar sobre lo que acaba de ver, para distanciarlo de la ficción. Asimismo (como en *Der siebente Kontinent*), hay una lógica del automatismo, pues cada una de las 71 escenas cortadas y ensambladas minuciosamente, muestra cierta irreflexividad e inercia en los actos de los personajes.

La escena final es una apelación indirecta (código temporal como componente narrativo) y una intermedia a la vez (código sonoro como componente musical y estético adecuado al contenido para no sustituir, disfrazar o significar las emociones). El plano/secuencia de cómo se desangra el guardia lentamente, en silencio, sin “*defectos*” especiales, es paradigmático y su temporalidad motiva y permite que el espectador reflexione sobre todo lo que ha sucedido durante el filme y pueda vincular los fragmentos a través del eje violencia.

Comentario

Hay en el filme una fuerte carga ideológica y una crítica a los *media*, principalmente al abuso que la televisión hace de las imágenes de los conflictos bélicos, a la estructura melodramática o, como diría Jörg Metelmann (2010), a la “*condición melodramática*” que tienen sus contenidos, al morbo que estimula sobre la vida de la farándula y a los efectos perniciosos de la violencia. Asimismo, desvela la lógica azarosa que ésta tiene en la realidad y, a través del contraste, prueba que, a pesar de que la TV representa la realidad, lo hace de una forma tergiversada y manipuladora, pues mientras la vida cotidiana es lenta y pausada, la vida mediática es veloz y efímera, es decir, irreal.

Funny Games (1997)

Sinopsis

Está basado en una nota periodística sobre un par de asesinos seriales que matan por placer. Comienzan por los vecinos de los protagonistas, matan a toda la familia y después continúan con George y Anne, sin olvidar al pequeño Georgie. Todo se desarrolla en la casa de campo, donde los asesinos torturan y juegan con las “víctimas” hasta que matan a todos y continúan con la siguiente familia, escena con la que termina el filme.

Análisis

Esta película es el ejemplo paradigmático de las apelaciones directas basadas en el distanciamiento brechtiano, por lo que enumeraré cada una a detalle:

1) La primera es cuando, al matar al perro, Paul mira al espectador, le cierra el ojo y lo hace cómplice de su juego. De esa forma, Haneke indica que (Arno Firsch) está representando a un personaje (Paul), y que los espectadores nos percatamos de ello muy pronto, por lo que si nos mantenemos impávidos en el lugar pasivo/activo a través de todo el filme es porque hay responsabilidad y complicidad sadomasoquista; tanto con la víctimas en su ingenuidad e impotencia, como con los asesinos, ya que al permanecer revelamos que nos gusta atestiguar la violencia y que al igual que a ellos nos provoca diversión y placer.

2) La segunda se da cuando ya entrada la noche y en la sala donde matan al niño y al padre, Paul pregunta al público por quién apostará en el juego de la muerte y si es suficiente tortura para el desarrollo de la trama o necesitamos más. A partir de lo anterior, Haneke insta al público, otra vez, a reconocer su complicidad y el placer que obtiene de la tortura, pues ese momento sería propicio para dejar la sala.

Ambas apelaciones directas tienen un código visual como componente narrativo, que produce la ruptura de la cuarta pared, cuando el personaje se dirige al público directamente y utiliza un recurso metaficcional.

3) Pero hay otro tipo de apelación directa, que se da cuando Paul se distrae, Anne toma la escopeta y mata a Peter. Paul, desesperado, pregunta por el control remoto de la TV, lo encuentra y lo usa para regresar la escena y evitar la muerte de su cómplice. Esta apelación también es un código visual como componente narrativo, que implica la ruptura de la cuarta pared, pero es más compleja, porque no se da sólo desde los actores, sino que se evidencia también la intervención del director, que, a su antojo y a través de Paul, modifica algo de la diégesis, para hacerle saber al público que lo que mira es una ficción manipulable y manipuladora, y que quien tiene “*el control*”, como bien señala Peucker (2010), es el director. La célebre escena también es un recurso metaficcional, cuya intención es privarnos de la catarsis.

4) Al final vuelve la apelación directa desde Paul, quien al llegar a la tercera casa, mira al espectador y ríe maliciosamente, con lo que sugiere lo que va a pasar.

También hay otro tipo de apelaciones en el filme, las indirectas a través de los *inserts*, principalmente, y las intermedias a través de un código sonoro como componente musical y estético, que es adecuado al contenido visual para no sustituir, disfrazar o significar las emociones. O totalmente contrario, para exacerbar lo violento de la situación que presenciamos y que hemos naturalizado. Las apelaciones funcionan por el contraste entre la música clásica y la música desquiciante de John Zorn, que Haneke utiliza para anunciar la tragedia desde el principio del *film*, misma que continuará hasta el final, que al ser perturbador y ominoso, representa también una apelación intermedia de código visual como componente temático.

Comentario

Funny Games es el manifiesto por antonomasia de la ascendencia brechtiana de Haneke. A su vez, a través del mismo realiza una crítica en acto a la manipulación del espectador que los *media* hacen a través de la violencia, pues el director considera que es un aspecto fundamental en la producción, la clasificación y la venta de los géneros cinematográficos del sistema dominante. Esta crítica enmarca perfectamente su filmografía, cuyo espíritu apela a la denuncia de la trivialización y la mercantilización que la sociedad del espectáculo hace de la violencia (Debord, 2008).

Por otra parte, la película está dirigida a aquellos que disfrutan de la violencia en el cine, para mostrarles los efectos que produce la “*verdadera*” violencia en el espectador, pues si el filme es extremadamente angustiante, es porque presenta una violencia cruda, no estilizada ni disfrazada con efectos especiales como hace Hollywood. Por esa razón el filme tiene un nombre irónico, pues soportarlo de principio a fin resulta difícil y perturbador.

Para **concluir**, quiero señalar que a través del análisis de los cuatro filmes he pretendido mostrar cuatro puntos fundamentales:

1) Las distintas modalidades del distanciamiento brechtiano en las obras de Haneke, cuya intención es separarnos de la ficción para hacernos conscientes de que el cine es un medio formativo, que a través de las emociones influye en nuestros pensamientos y nuestro comportamiento.

2) A través de sus apelaciones, la política cinematográfica de Haneke trata de hacer del espectador un agente crítico, un sujeto activo e instruido, que pueda distanciarse para realizar un juicio de la representación artística (Puelles Romero, 2011), reaccionar ante lo que percibe y relacionarse de manera diferente con el cine a partir del reconocimiento de su responsabilidad en la producción y reproducción de las formas y contenidos del mismo.

3) Detrás de todo filme hay intenciones, maniobras, procedimientos, dispositivos, etc., que buscan generar efectos específicos a través de la manipulación, y todo espectador responsable debe estar advertido de ello.

4) Haneke sabe que la función artística del cine no es lo esencial (Benjamin, 2012), sin embargo, insiste en su potencialidad poética y explota su función política para apostar por la transformación del espectador desde un lugar alternativo a la razón; por ello se niega a construir teoría. Al final, no es difícil sostener que el director es un idealista que padece del síntoma platónico que señala Nehamas (2005), a saber, que su desprecio por las masas es directamente proporcional a su pasión por mejorarlas.

FUENTES DE CONSULTA

- ADORNO, T. (2007). *Dialéctica de la ilustración*, traducción Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal.

- BENJAMIN, W. (2012). *Escritos franceses*, traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu.
- BRECHT, B. (1983). *El pequeño organon para teatro*. Granada: Don Quijote.
- BRECHT, B. (2000). *Cinco dificultades para decir la verdad*, sin traductor. Mientras tanto, 77, 53-62.
- DEBORD, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*, traducción de Fidel Alegre. Buenos Aires: La marca editora.
- LEBEL, J-P. (1973). *Cine e ideología*, traducción de Julio Crespo. Buenos Aires: Granica Editor.
- FREUD, S. (1998). *Lo ominoso*, traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.
- METELMANN, J. (2010). Fighting the melodramatic condition. Haneke's polemics, en Grundmann (ed.). *A companion to Michael Haneke* (168-186). Singapore: Wiley-Blackwell.
<https://doi.org/10.1002/9781444320602.ch9>
- NEHAMAS, A. (2005). *El arte de vivir: Reflexiones socráticas de Platón a Foucault*, traducción de Jorge Brioso. Valencia: Pretextos.
- PEUCKER, B. (2010). Games Haneke Plays, en Grundmann (ed.). *A companion to Michael Haneke* (130-146). Singapore: Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781444320602.ch6>
- PIGLIA, R. (2000). *Plata quemada*. Barcelona: Anagrama.
- PUELLES Romero, L. (2011). *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada Editores.
- RECALCATI, M. (2014). *El complejo de Telémaco*, traducción de Carlos Gumpert. Barcelona: Editorial Anagrama.
- TODOROV T. (1991). *Crítica de la crítica*, traducción de José Sánchez Lecuna. Barcelona: Paidós.

Aliber Escobar
El Distanciamiento Brechtiano en las Obras de Michael Haneke
Revista Xihmai XI (21), 45-64, Enero – junio 2016

Copyright (c) 2016 Aliber Escobar



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](#).

Usted es libre para Compartir —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato — y Adaptar el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso para fines comerciales, siempre que cumpla la condición de:

Atribución: Usted debe dar crédito a la obra original de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace de la obra.

[Resumen de licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)