

Itinerarios de la palabra vacía Acerca de la producción televisiva de Michael Haneke

Pablo Ferrando García²⁴
Universitat Jaume I de Castelló
pferrand@uji.es

Resumen: *El estudio pretende reflejar la coherencia del corpus hanekiano a través de los trabajos televisivos ya que éstos sientan las bases discursivas en su etapa ulterior, la cinematográfica. Así revelaremos la evolución emprendida desde su primera y radical propuesta, Und Was Kommt Danach?/ After Liverpool (¿Y qué viene después?, 1974), pasando por la moderna adaptación literaria de Ingeborg Bachman, Drei Wege zum See (Tres senderos hacia el lago, 1976), hasta llegar a sus últimas producciones: la pesimista mirada sobre la novela de Joseph Roth en Die rebellion (Los Europeos/La Rebelión, 1993) y la áspera lectura de Kafka en Das schloss (El Castillo, 1997)*

Palabras clave: *Ausencia de catarsis, efecto de distanciamiento, relatos fragmentarios, lo siniestro, banalidad del mal, sinécdoque, metáfora del poder.*

Abstract: *The study tries to reflect the Hanekian corpus' coherence through his television work as it lays the foundations of his film discourse in later years. That way we will disclose the evolution Michael Haneke already initiated from his first radical proposal Und was kommt dannach/After Liverpool (¿Y qué viene después?, 1974), through the modern literary adaptation of Ingeborg Bachman's Drei Wege zum See (Tres senderos hacia el lago, 1976), up to his latest productions: the pessimistic perspective on Joseph Roth's novel in Die rebellion (Los europeos/La rebelión, 1993) and the rough reading of Kafka's Das Schloss (El castillo, 1997).*

Keywords: *Absence of catharsis, alienation effect, fragmented stories, evil, banality of evil, synecdoche, metaphor of power.*

²⁴ La presente comunicación se enmarca en el Proyecto *Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos*, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008- 00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

1. Una mirada fragmentaria

Cuando descubrimos los primeros trabajos televisivos de Michael Haneke resulta sorprendente, cuanto menos, comprobar su enorme atrevimiento al acometer producciones que, hoy en día, serían difícilmente factibles. No sólo por el carácter abrupto y áspero de sus relatos sino también por la envoltura formal distante, la plástica gélida, la proyección metalingüística que adquieren las imágenes para interrogarse por el lugar que ocupa el espectador frente a la realidad –véase, por ejemplo en *Señorita - Un melodrama alemán (Fräulein – Ein deutsches melodrama, 1986)*, que habla de la contaminación de las imágenes en la vida cotidiana-, pero también por las líneas temáticas: la denuncia sobre la exhibición obscena de la violencia, la soledad, la incomunicación en la sociedad de la información y sobre todo ello gravita la institución familiar como caja de resonancia en la sociedad de consumo y de “la ignorancia” (Brey, 2003: 43). El retrato familiar que efectúa en sus producciones televisivas es sombrío, siniestro y trágico. Haneke se ajusta fielmente a la valoración freudiana de que el origen del mal del sujeto contemporáneo está en la familia. Los personajes hanekianos no encuentran alivio en verbalizar sus preocupaciones vitales. El concurso de la palabra tampoco explica el conflicto interior del ser con el existir del hombre ya que éste se erige en un individuo escindido entre sus proyecciones imaginarias (sustentadas por una sociedad que privilegia y alimenta éstas), el *non sense* de la vida, así como la lucidez sobre la ausencia de sentido de la realidad: “El cine de Haneke muestra *hechos en bruto*, y las palabras frecuentemente también son simplemente eso” (Montero, 2008) Esta forma de narración, en la cual a su vez genera un sentimiento de vacío existencial sartriano, bien puede tener un calado pesimista cuya tristeza, tal y como sugiere Hernández Les, al comentar *El séptimo continente (Die siebente kontinent, 1989)*, invalida toda perspectiva de futuro que posibilite la necesidad de transformar las cosas cuando los personajes “se refugian en una cómoda vida irreflexiva y rutinaria que les hace sentirse muertos vivientes” (Hernández Les, 2009: 60).

Acaso lo más terrible para el espectador es constatar que las ficciones televisivas más notables –al igual que sus posteriores filmes- de Haneke carecen de catarsis ya que no existe redención alguna con las/los víctimas/personajes de sus vidas banales y grises. Toda vez que, además, las estrategias fílmicas operadas persiguen un efecto de distanciamiento que lleva a cabo dicho cineasta con el fin de obligar al espectador a efectuar una serie de reflexiones en torno a la construcción de su mirada, a través del reconocimiento de los dispositivos cinematográficos para tomar conciencia de la manipulación de las imágenes. Por otro lado, y en contraposición, a lo señalado arriba, Haneke busca en determinados momentos un efecto de realidad mediante una planificación basada en planos fijos sostenidos y/o planos secuencias -lo cual contribuye a generar una experiencia física semejante a la vivida en la realidad-, pero también con la naturaleza fragmentaria de sus relatos ya que cada acción narrativa cobra una autonomía propia, una apariencia azarosa y desarticulada de su propia estructura. De tal modo que dichas escenas se convierten en tiempos muertos y adquieren, por ello, un nuevo sentido. Por otro lado queremos destacar el empleo del sonido directo y la ausencia de la música extradiegética como otras elecciones estéticas que van encaminadas hacia esta misma dirección. Sin embargo la incorporación, en algunas producciones televisivas, de la música clásica en el seno de la diégesis contrasta terriblemente con lo siniestro de lo cotidiano.

Si nos hemos detenido en todas estas consideraciones es porque podemos rastrearlas en su carrera televisiva. Nuestra intención es centrarnos en sus trabajos televisivos²⁵ más notables en los que se ha servido de fuentes literarias para vincularlo a su corpus fílmico. Dado el espacio limitado del que disponemos sólo vamos a centrarnos en sus primeras y últimas producciones con el fin de ejemplificar su trayectoria ya que nos permitirá iluminar sus películas. De este modo constataremos una cohesión emanada desde sus inicios, los cuales ya contravenían al modelo dominante de los medios audiovisuales. Por tanto pretendemos dedicar unas líneas a su primer trabajo de televisión, *Und was kommt dannach/After Liverpool* (*¿Y qué viene después?*, 1974), puesto que prefigura los rasgos formales y semánticos que a partir de *El séptimo continente* (1989) vamos a encontrar. Además, analizaremos *Drei Wege zum See* (*Tres senderos hacia el lago*, 1976), inspirada en la novela de la notable escritora de postguerra, Ingeborg Bachmann. Luego seguiremos con los últimos trabajos de televisión, los cuales fueron realizados en su ya consolidada carrera cinematográfica, es decir, después de *Benny's Video* (*El video de Benny*, 1992). En este caso Haneke realizaría una extraordinaria interpretación del breve relato de Joseph Roth con el título homónimo *Die rebellion* (*La rebelión/Los Europeos*, 1993). Sin embargo, su último trabajo televisivo ha sido una respetuosa, arriesgada -por radical- visión de la novela de Kafka, *Das schloss* (*El castillo*, 1997). Estas dos últimas propuestas, hechas para la televisión, son las más brillantes y refinadas, están afiliadas a la personalidad cinematográfica de Haneke. El marco de estudio que ofrecemos implica el riesgo de construir una mirada tan limitada como fragmentada, pero nos posibilitará una lectura metonímica y acorde al carácter estilístico de toda su obra. Así pues, dada su carta de naturaleza asumiremos el riesgo de llevar esta restrictiva acotación al que vamos a someter la obra del cineasta bávaro.

2. Escenas de un matrimonio

La primera producción televisiva de Haneke, *Und was kommt dannach/After Liverpool* (*¿Y qué viene después?*, 1974), está inspirada en la obra teatral del dramaturgo londinense James Saunders, máximo exponente del “teatro del absurdo” británico de los años 60-70, pero la puesta en escena fría y distante del realizador austríaco se encuentra más próxima al universo beckettiano por su naturaleza sombría y minimalista. No obstante, el trabajo televisivo se diferencia del pesimismo de Beckett porque éste suaviza sus textos a través de un peculiar sentido del humor negro y sórdido, mientras la propuesta hanekiana carece de ello. Se ha servido de “la traducción alemana del escritor Hilde Spiel” (Howarth y Spagnoletti, 1998: 159) y ha respetado la estructura fragmentaria del texto original. El propio James Saunders define su obra como “un conjunto de piezas que se realiza por uno o más actores y actrices. El orden en que las interpretaciones se hacen no se especifica. Si usáramos una analogía musical, el guión ofrece un gran número de variaciones melódicas posibles.” (Rebhandl, 2010: 191) El título alude al espíritu ya pasado de los Beatles (a la década de los setenta) y pretende mostrar el mundo de una pareja ex-hippie (interpretados por Hildegard Schmahl y Dieter Kirchlechner), de unos treinta años,

²⁵ Todas estas producciones televisivas las hemos podido visionar gracias a una completa retrospectiva que la Filmoteca de Valencia efectuó en Febrero de 2006. Las reflexiones apuntadas en estas páginas son el producto del seguimiento de dicho ciclo. Agradezco a Francisco López Martín, director de la colección de cine de Akal, sus conversaciones y colaboración desinteresada para el desarrollo de este apartado.

que vive una serie de pequeños momentos cotidianos en los cuales se producen “el fracaso de la comunicación (...) Se reemplaza la política por lo personal y por la visión de la prosperidad.” (Grundmann, 2007: 8)

La pareja disfruta de un confortable apartamento burgués, con muebles modernos y restos de la vida diaria: periódicos viejos, libros de bolsillo dejados de lado y un cartel de la película *Masculin, féminin* (1966) de Jean Luc-Godard, sobre una pequeña mesa de cocina. Aparte de estas escasas informaciones poco más se sabe de los protagonistas: ignoramos sus nombres, sus profesiones (el hombre es escritor, pero de la mujer nada se sabe) y tampoco existe una concreción geográfica del lugar donde viven. Esta indeterminación del tiempo y el espacio narrativo en el relato le confiere un rasgo universal debido a su naturaleza alegórica. El anonimato de los personajes, sin embargo, bien puede considerarse como una característica plenamente reconocible en muchas de las películas que hará luego Haneke.

El conflicto dramático de la pareja protagonista, en *Und was kommt dannach/After Liverpool (¿Y qué viene después?)*, se evidencia a partir de una manzana cuyos atributos metafóricos nos retrotraen al texto fundacional del Génesis. Pero es a través de la palabra donde se exponen las dificultades de comunicación de la pareja y éstas son reflejadas de múltiples formas. En este sentido guarda una gran proximidad, en el plano narrativo, a las Escenas de un matrimonio (1973) bergmanianas y a las piezas de Harold Pinter por el sutil juego de relaciones de poder que se establecen entre los miembros de la pareja, así como por la carga de violencia que se desata cuando los personajes procuran romper -o mantener- la célula que los mantiene unidos.

La historia, además, está marcada por la recurrencia a determinados motivos: la manzana, los juegos a los que da lugar, pero también las citas acompañadas por la música de algunos comentarios en los intertítulos que enlazan los fragmentos. Las señaladas citas heterogéneas que hay en esta producción televisiva, como las de Godard, McLuhan, Wittgenstein, Henry Miller, los Beatles o el reiterado uso del tema "(I Cant Get No) Satisfaction" de los Rolling Stones, contribuyen a fragmentar el relato, pero también fomentan la reflexión en torno a la manipulación de los materiales visuales y sonoros. El tema de los Rollings Stones cortocircuita cualquier posibilidad de explicar dichos motivos o de considerarlos meros encabezamientos directamente explicativos de los fragmentos del relato. Estas piezas narrativas van perfilando, más que la evolución de la pareja, su vertiginoso carácter de espiral que se enrosca en torno de sí misma. Una espiral que ciñe al hombre y a la mujer hasta el punto de que la ruptura, y por ende la recuperación de la individualidad de cada uno de los protagonistas, vendrá marcada por terribles ataques de violencia (el episodio en que el hombre trata de demostrar a la mujer que ésta no le ama “haga lo que haga”, o el del juego de la conversación telefónica que conduce a un aumento irremisible de los niveles de violencia que los protagonistas se infringen mutuamente). El tema de la representación de la violencia, capital en la obra de Haneke, como bien sabemos, constituye otro de los pivotes fundamentales de este temprano trabajo.

Resulta particularmente llamativo que en la primera película televisiva puede advertirse una cohesión entre la forma visual y su discurso. Ningún fragmento del mismo presenta de manera aislada a la pareja protagonista (se recoge al hombre y a la mujer en continuas conversaciones y disputas, nunca salen del interior de la casa) y se emplea escasamente el plano/contraplano, logrando con ello un efecto eficaz en los episodios más violentos: véase cuando concluye un cruel juego de pequeñas

agresiones mutuas. También puede llegar a rastrearse la coherencia estilística en otros títulos más recientes del cineasta, como la preferencia por los planos fijos sostenidos y los planos secuencia. Estos dos rasgos expresivos conceden un valor fundamental a la voz y a los cuerpos de los actores debido a la composición escenográfica marcadamente teatral. Debemos señalar, por otro lado, que el relato discurre dentro de la casa, lo que no oculta el origen del texto dramático. Además de las dos características mencionadas arriba (el plano fijo y los planos secuencia), las cuales vinculan a esta producción con su posterior cine, cabe señalar el uso de los reencuadres en el interior de los planos que proporcionan los espejos o los marcos de las puertas (así la puesta en escena refuerza la idea de enclaustramiento, de falta de libertad y atmósfera irrespirable). Esta marca enunciativa de la puesta en escena evoca los filmes de Fassbinder ya que dichos elementos escenográficos contribuyen a reforzar el tema del *doppelgänger* (desdoblamiento) de la personalidad, la crisis de identidad, así como las contradicciones, confusiones y trampas del lenguaje.

Las primeras imágenes de esta producción pueden resumir la propuesta de Haneke al tiempo que nos permite apuntar sobre los criterios estilísticos y discursivos de su cine posterior. Esta película de televisión comienza con materiales de archivo de un concierto de los Beatles claramente manipuladas mediante un efecto de solarización plástica, además de ser ralentizadas y limitadas por un marco blanco. En medio de las mismas van desfilando los escuetos títulos de crédito de la película con rótulos igualmente en blanco. Por último vemos la cita de Godard en la cual afirma: “El filósofo y el cineasta comparten una cierta vida - la visión del mundo-, que es específica para una determinada generación”. Simultáneamente a todas estas informaciones visuales escuchamos uno de los *riffs* de Keith Richard más famosos del *rock and roll*, seguido por la voz de Mick Jagger cantando “I Cant Get No Satisfaction” de los *Rolling Stones*. Así pues, constatamos que el ritmo musical no se corresponde estrictamente con las imágenes y menos aún que la canción pertenezca a los planos vistos. Hay una manipulación sonora sobre las imágenes y la suma de ambos materiales (el visual y el sonoro) nos lleva a un sentido completamente distinto al que originariamente pudiera plantear. La primera parte de la cita del realizador franco-suizo resuena en toda la filmografía de Haneke, su perspectiva discursiva está orientada a una reflexión sobre la realidad social contemporánea. El cineasta austríaco se ha ocupado de dar buena cuenta, a lo largo de sus producciones cinematográficas y televisivas, sobre los acontecimientos históricos-sociales ocurridos en el presente, pero también ha llevado al espectador a ocupar una posición reflexiva y crítica sobre las representaciones audiovisuales.

Tras los breves créditos de apertura irrumpe la primera imagen de la ficción: el plano medio de una pareja que descansa en la cama tras haber consumado el coito. Durante un plano fijo sostenido de seis minutos (a través de un evidente picado, en clara alusión a la instancia del narrador implícito) asistimos a los desencuentros iniciales del entendimiento de la pareja a causa de las trampas las palabras: “¿He sido bueno?” pregunta el hombre a la mujer. Y ésta le responde con otra pregunta. Ella quiere que sea más precisa su pregunta: ¿Era bueno en comparación con otros amantes de ella en ciertos momentos de su vida? “Es una pregunta muy sencilla”, afirma. La mujer vuelve a plantear una nueva interrogación: “Bueno, no lo es, y tampoco lo es esta otra pregunta que obsesiona a las parejas: ¿Me amas?...”. Así pues, en medio de la maraña de manifestaciones de la pareja se va tejiendo una comunicación difícilmente resolutive hasta el punto que se comprueba la imposibilidad de comprenderse plenamente. Como afirma Bert Rebhandl la mujer y el hombre pasan por todos los

movimientos de la vida cotidiana de una pareja y se ven encarcelados por el lenguaje sin encontrar una salida:

Es evidente que el lenguaje no es la herramienta que acerca a las personas, sino que las aliena. Sólo en la última escena el hombre abre la situación a otra dimensión. Por primera vez (y de una manera que sugiere que ha sido repentinamente inspirado) habla apasionadamente de una tercera persona, un hombre ciego que solía observar en la calle. Parece que la película insinúa que es posible decir algo sobre el extraño, precisamente porque esta persona sigue siendo desconocida, aunque es imposible decir algo acerca de nosotros mismos pues nos dicen saber algo sobre nosotros mismos²⁶ (Rebhandl, 2010:192)

3. El amor es más frío que la muerte

La escritura cinematográfica de *Drei Wege zum See* (*Tres senderos hacia el lago*, 1976) manifiesta una cierta voluntad de modernidad ausente en *Spermüll* (*Basura*, 1976), la producción televisiva anterior. Fue concebida para las emisoras públicas *Südwestfunk* (SWF) y *Österreichischer Rundfunk* (ORF) y está fielmente inspirada en el libro de Ingerborg Bachmann, cuyo título homónimo, *Tres senderos hacia el lago*, se ha publicado en una destacada editorial española (Bachmann, 2011). Probablemente, el hecho de que esté basada en un relato de una de las escritoras en lengua alemana más importantes de postguerra, nos permite pensar que Haneke se sintió atraído por la naturaleza moderna del libro además de las sugerencias planteadas. La breve novela que aquí nos ocupa salió a la luz en 1971 y, de forma muy similar a la película televisiva, cuenta el regreso de una fotógrafa profesional a la ciudad austríaca en donde se crió, Klagenfurt (localidad natal de la propia Ingeborg Bachmann), y en la que el tiempo parece haberse detenido. La vuelta de Elisabeth Matrei (Ursula Schult) a la casa de su padre le sirve para hacer un balance de su vida tras los continuos viajes al extranjero, aunque tales viajes parecen significar una huida hacia delante. Las caminatas que da Elisabeth por el lago la ayudan de las posibles tensiones personales, pero también le proporcionan sendas reflexiones sobre su identidad tan fragmentada como la estructura del relato.

En este sentido podemos señalar que hay una gran fidelidad a la adaptación del texto literario sobre las imágenes hanekianas. Ambos trabajos -el literario y el televisivo- quiebran la narración lineal para desarrollar un juego complejo de la memoria. Además de esta coincidencia puede hallarse otras similitudes importantes entre la novela de Bachmann y la producción de Haneke. Por ejemplo, la relación entre su padre y Elisabeth tiene el mismo tratamiento dramático y discursivo: las dificultades de comunicación afectiva y la vinculación con las raíces históricas de Austria.

Sin embargo, una de las diferencias que se producen entre ambos textos (el literario y la película televisiva) se encuentra en la identidad de la voz narrativa que se despliega en cada uno de ellos. La novela de Bachmann formaliza una voz dimanada de una instancia superior al protagonista: el sujeto enunciador se constituye en una figura omnisciente cuya identidad bien podría remitir a la autora del texto. En el trabajo de Haneke puede advertirse con claridad la presencia de una voz *over* masculina (interpretada por el escritor y director de cine austríaco, Axel Corti) como un recurso expresivo del narrador implícito. Se trata de una presencia narrativa que no aparece

²⁶ La traducción es mía.

en el interior de la ficción y cuya emergencia delata su dominio en el relato. Esta voz masculina cumple tres funciones: por un lado permite cohesionar una historia sin obedecer a la lógica causal debido a la ruptura del marco espacio-temporal haciéndonos recordar al *nouveau roman* francés. Por otro lado, pese a ese esfuerzo por organizar una estructura narrativa completamente alejada de la tradición decimonónica, favorece una perspectiva distante con objeto de plantear “una crisis de identidad y de conciencia del protagonista femenino” (Speck, 2010, p. 65). Haneke pretende traducir en imágenes el texto literario por medio de esta figura narrativa, la cual permite, a su vez, reflejar de forma distante los pensamientos de Elisabeth Matrei. Por último, y no menos importante, el hecho de que sea una voz masculina y no una femenina, contribuye a darle mayor complejidad al retrato de Elisabeth ya que se nos plantea el conflicto psicológico de ésta frente a su relación con los hombres. Se manifiesta en una voz masculina²⁷ a modo de los ecos de aquellos fantasmas masculinos que han pasado por la vida de la protagonista. Así el espectador acoge esta voz narradora como único arroyo cálido y facilita una mayor divergencia con los gestos y sentimientos de una mujer fría y solitaria.

Elisabeth es, por tanto, un personaje que se mueve continuamente, acuciado por la necesidad de desplazamiento. El primer plano que vemos de ella, en el interior del vagón de tren llevándola a la casa de su padre, resulta elocuente de esta condición itinerante; no lo es menos el título de la película, esos senderos que la protagonista recorre hacia el lago (al que nunca se llega) y que tan minuciosamente nos describe la voz del narrador. Estos senderos son, por otra parte, meros trasuntos de los del recuerdo por los que recorre la protagonista. Y lo que no es viaje es tanto para ella como para el espectador “tiempo muerto”, insustancial, banal. Según Elisabeth, “la vida está en otra parte”, siempre. “Otra parte” que es también “otro tiempo”: no en vano su gran historia de amor con el conde Trotta tuvo lugar hace más de veinte años, un hombre que ya no es más que un fantasma del pasado, un difunto, pero también un hombre que sufría de *überlebensschuld* – “la culpa de la supervivencia” después de la *Shoah*, como oportunamente señala Bert Rebhandl (2010: 194)-. El desplazamiento, en el doble sentido espacial y temporal de la expresión es uno de los temas esenciales de esta producción televisiva, que además lo plantea explícitamente: la voz *over* nos dice que Elisabeth aprendió de Trotta a ser una exiliada (véase el hecho de que el conde ha nacido en la desaparecida Lotogrod, Galizia, Austria). De un modo similar es el padre de Elisabeth, un exiliado en el tiempo, funcionario retirado en una época que ya no sabe lo que es ésta, es un nostálgico de esa Austria que, después de la guerra del 14 le resulta una zona mutilada por la amputación de las regiones yugoslavas. El padre de Elisabeth, pertenece a la generación de Andreas Pum, el protagonista de *La rebelión* de Joseph Roth que Haneke también adaptará más adelante al medio televisivo. Dicha percepción será vislumbrada por Elisabeth desde la zona del lago. El padre aduce que “el desastre” no llegó en 1938 sino en 1914, pero también “del otro lado del telón de acero”, el año de redacción del relato y de la realización de la película televisiva (no olvidemos que el primo de Trotta con el que Elisabeth se encuentra hacia el final del relato viaja, justamente, a Moscú). Aunque,

²⁷ Según Bert Rebhandl, la elección de Axel Corti como narrador no está nada clara. En la década de los setenta era un conocido locutor radiofónico y realizador en Austria. Por otra parte, Rebhandl considera también que las limitaciones de las convenciones televisivas debieron imponerse más, así que Bachmann podría considerarse una víctima de las convenciones arbitrarias y banales del medio televisivo (Rebhandl, 2010:194) Creemos, sin embargo, que dadas las argumentaciones esgrimidas arriba nos resulta difícil pensar que Haneke no pudiese escoger la voz de una mujer si lo hubiera considerado oportuno.

también, la llegada de la protagonista a la casa de su padre puede leerse como un gesto de repatriación. Ella, una cosmopolita mujer, “es repatriada dentro de los límites de una cultura dominada por su padre” (Rebhandl, 2101:194)

El título de la película televisiva condensa metafóricamente, y a su vez el de la novela de Bachmann, las tres relaciones masculinas que determinan la vida de Elisabeth. Estos tres caminos escenifican, de forma irreversible las tres grandes frustraciones afectivas de la mujer protagonista (de hecho, la historia está vertebrada por la soledad y frustración vital): Robert, Trotta y su padre. Mientras que el lago significa la metáfora visual y narrativa de algo recóndito, bello, de plurales accesos, susceptible de generar frío, de sufrir lesiones (como la destrucción del paisaje por construcción de carreteras), pero también una meta alcanzada, algo con lo que reconciliarse consigo mismo, un factor de identidad asumible.

4. Los oscuros mecanismos del poder

Die rebellion (Los europeos/La rebelión, 1993) se realizó entre el contundente filme *Benny's Video (El video de Benny, 1992)* y el puzzle narrativo de *71 Fragmente einer chronologie des zufalls (71 Fragmentos para una cronología del azar, 1994)*. *Die rebellion* proviene de la corta novela firmada por el periodista y escritor austríaco de origen judío, Joseph Roth. La publicación se hizo por entregas durante el verano de 1924 en el periódico *Vorwärts*²⁸ del Partido Socialista de los Trabajadores de Alemania (Speck, 2010: 71). La mayoría de los protagonistas de sus novelas son antiguos combatientes de la Primera Guerra Mundial que regresan a una sociedad muy distinta a aquella que dejaron. Joseph Roth la ambienta en los pueblos judíos fronterizos con Rusia, la Viena cosmopolita anterior a la guerra o el Berlín de entreguerras. Siempre lamentó la pérdida de su país multicultural y reprobó el afloramiento de un nacionalismo radical. El ejemplo extremo de éste era la Alemania nacionalsocialista, contra la que escribió firme y decididamente durante toda la década de los años 30 y sobre la que Michael Haneke siembra en esta película el brote racista y xenófobo.

El realizador bávaro adapta la novela en 1993 para la ORF (Österreichischer Rundfunk), la televisión estatal austríaca²⁹. Hace una lectura respetuosa de la obra de Roth manteniendo las tramas importantes del protagonista, incorporando algunos diálogos nuevos (como la escena del comienzo con la comisión en el hospital) y desechando sucesos y personajes secundarios (de Bossi en el hospital, de Willi y del señor Arnold). La grave voz *over* del narrador ejerce de figura omnisciente y ayuda a desarrollar, desde fuera, los avatares y las zozobras del soldado inválido, sin embargo no proporciona ninguna explicación psicológica, sino más bien plantea una perspectiva distanciada a través de un tono resignado y flemático “en contraste con el entusiasmo, la vitalidad y el estupor de Roth.” (Moeller, 1998: 138). Dicha voz *over* ha sido llevada a cabo por Udo Samel, un actor habitual de Haneke que también intervendrá como narrador en *Das schloss (El castillo, 1997)*.

²⁸ Podría traducirse como *Adelante*.

²⁹ En España fue emitido el 18 de noviembre de 1996 por la segunda cadena, a las 2:05 de la madrugada, en el ciclo “Latinoamericano”, gracias al convenio efectuado gracias a la Comunidad Europea de las televisiones públicas de Francia, Italia, Suiza, Alemania y Austria. Estos datos han sido aportados por Isabel Sempere, del Centro de Documentación de RTVE.

Respecto a la novela podemos advertir, en muchas ocasiones, signos de admiración y de interrogación –por parte del narrador implícito- que en la película de Haneke no encontramos. El cineasta austríaco no los utiliza nunca porque pretende anular desde el principio cualquier tratamiento dramático en las emociones de los personajes y con ello también eludir algún atisbo de esperanza al espectador.

Otra aportación de Haneke ha sido incorporar imágenes documentales en la ficción en connivencia con otras que están viradas a sepia y en color. Si bien, a lo largo de la película encontraremos diferentes gradaciones del virado y del color según sea el tono dramático planteado. Esta combinación de materiales filmicos (documentales y ficticios), como veremos más adelante, van a contribuir al reforzamiento del propio discurso hanekiano. A esta yuxtaposición de elementos visuales ha de sumarse el componente sonoro para comprender las intenciones últimas del discurso. Un buena ilustración al respecto lo podemos ver en los mencionados planos de apertura, los cuales pertenecen a materiales de archivo de los funerales del emperador Francisco Fernando de Austria en Junio de 1914, así como de la Primera Guerra Mundial, donde puede verse a los soldados de diferentes países combatiendo entre sí al tiempo que oímos sus respectivos himnos nacionales (alemán, francés, americano, inglés...) hasta entrechocarse y producir una confusa disonancia en la banda sonora. La suma discordante de los himnos señala una postura crítica sobre el nacionalismo exacerbado y sugiere una continuidad amenazante entre Austria y la Alemania Nazi. Andreas Pum (Branko Samarovski, que interpretará en *La cinta blanca* al padre de la familia campesina ahorcado en la bodega), el soldado protagonista mutilado por la contienda mundial de 1914, hará sonar con profusión en su organillo, por las calles de Viena, el viejo himno del imperio austrohúngaro, “*Gott erhalte Franz den Kaiser*” (*Dios salve a Franz Emperador*) de Joseph Haydn, cuya letra estuvo a cargo de August Heinrich Hoffmann von Fallersleben³⁰. Sin embargo, la melodía fue consignada por el Reich alemán y se convirtió en “*Das Deutschlandlied*” (La canción de Alemania): “*Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt...*” (Alemania, Alemania sobre todo, sobre todo el mundo...). El himno se usa con frecuencia, en esta película televisiva, pero ya transformado en una versión instrumental de viento para sugerirnos el acendrado sentimiento patriótico de un período que abocará al régimen totalitario, además de señalar el cambio de actitud del protagonista frente a su inicial orgullo como soldado y ciudadano de su país. No deja de ser una sutil ironía el hecho de que entre el repertorio de temas musicales del organillo de Andreas se encuentre el himno nacional donde se alude a la salvación del emperador para acompañar a su muerte y no a los humildes y pobres como al protagonista. Por otro lado, las imágenes de archivo que cierran la película son banales y frívolas, recogen una cotidiana y festiva Viena dominical, están acompañadas por la popular canción *Mi barba tiene tres pelos* que es interpretada por Willi (Thierry van Werveke) al salir de la morgue para confundirse el silbido de éste entre la gente de la calle. Estos planos de clausura no hacen más que sugerirnos que todo cuanto ha sucedido parece haber discurrido como si nada...

Tanto el libro de Roth como la película de Haneke, tienen como punto de inflexión el suceso ocurrido en el transporte público entre el lisiado y el caballero burgués. El tratamiento estilístico y narrativo, sin embargo, es muy diferente entre ambos textos (el literario y el filmico). En el del escritor austríaco se advierte una elegante escritura

³⁰ Fue un poeta y filólogo alemán que en 1841 escribió, en la isla de Helgoland, los versos de *Lied der Deutsche*, los cuales pasarían a convertirse en el himno alemán.

no exenta de desaliento y moteada con gotas de humor a través de un tono satírico. El estilo es sencillo y directo, pero lo más destacable es que su técnica narrativa es más tradicional que la que formaliza el cineasta en su producción televisiva. En la novela, los dos protagonistas tienen un mayor desarrollo psicológico, sobre todo el señor burgués: previamente al suceso del tranvía, se cuenta su procedencia acomodada, su condición civil (hombre de negocios, casado y padre de dos hijos), además de sus inútiles veleidades amorosas con la joven secretaria Verónika Lenz. El lector conocerá el rechazo del atildado señor Arnold por la joven secretaria ante sus infructuosos intentos de seducirla y el agravio del prometido de ésta, Luigi Bernotat, un acróbata e imitador de animales. Dicha circunstancia le provocará inquietud y un ataque directo a su orgullo, pero tales reacciones emocionales van a justificar la agresión verbal a Andreas Pum en el vehículo urbano.

El episodio del señor Arnold ocupará todo el capítulo nueve (Roth, 2008: 49 - 59), sin embargo Haneke minimiza la trama de la novela, no ofrece ningún momento de humor, ni de ironía y apenas le concede protagonismo al mencionado caballero burgués desde su primera aparición: se encuentra mezclado entre la gente, como un figurante anónimo más en medio de las protestas en la calle de los excombatientes. En realidad este personaje ni siquiera tiene nombre porque funciona como metonimia, a través de su presencia representa a la clase social pudiente del país. De hecho, durante la escena previa a ésta sólo le dedica un primer plano. Luego, en el tranvía aparece, en campo, como un adusto individuo y rodeado de un pequeño grupo de personas (casi haciendo de coro) mientras en el contracampo se encuentra Andreas aislado. La secuencia del altercado y requisamiento posterior de la licencia de Andreas por un policía, está presentada con una enorme economía narrativa. En cinco minutos discurren veinticinco planos, lo cual nos permite constatar un montaje bressoniano cuya última imagen cobra una inusitada intensidad dramática: véase el largo plano -sin corte alguno- donde emerge el representante de la ley entre la lluvia y los paraguas de los curiosos transeúntes que merodean en torno a la reyerta del tranvía, hasta que el representante de la ley le requisa la licencia del manubrio, quedándose sólo Andreas, al final, entre los coches y el chaparrón. Así pues, de héroe de guerra va a convertirse en un enemigo de la sociedad. Lo más interesante de la secuencia comentada es lo que subyace en toda esta sucesión de planos donde Andreas (entre planos medios largos y primeros planos), es agredido mediante increpaciones por el señor burgués, pero luego también por algunos usuarios más del vehículo urbano. En dicha escena se sucede un sistemático empleo del *off* sonoro de insultos hacia el inválido militar: “farsante”, “seguro que es un judío”, “bolchevique...” No olvidemos que, durante estos años en Austria, ser judío se le consideraba un ciudadano de segunda, estaba mal visto y no podían tener inmuebles, ni tampoco ocupar cargos militares. Andreas se le equipara a un judío porque consideran que está mintiendo en su discapacidad y dada su hostilidad hacia el burgués se convierte en un enemigo. En esta escena comprobamos que Andreas se encuentra sólo y aplastado sobre la ventana que, a su vez, está orlada por las gotas de la lluvia. A través de la fragmentación espacial y el fuera de campo, siguiendo una operación metonímica, y claramente deudora del cine de Bresson, sugiere la exclusión social de Andreas. Queda claro cuál es la relación de poder entre los dos hombres. La presión social de los poderosos expulsa a Andreas Pum. La situación radical de un estado autoritario está germinándose, el descontento social marcado por la derrota y la decadencia del imperio, formarán el caldo de cultivo para la fundación del nacionalsocialismo.

Las consecuencias funestas del altercado le llevarán al protagonista a un laberinto kafkiano, a una ruina moral y física tras ser llevado a la cárcel y luego fallecer en el lavabo de un hotel sin haberse podido defender en el juicio al que estaba citado en el mismo instante de su fallecimiento. En los momentos previos a su agonía, Andreas reniega de sus principios morales y sus creencias religiosas, se convierte en un impío y en rebelde de una sociedad movida por el horror, la corrupción y la crueldad, “lo que vemos es una vida desperdiciada por la historia y redimido por la literatura” (Rebhandl, 2010: 202).

Así pues, Haneke se ha atrevido a realizar una producción televisiva estilizada y sobria. Ya no necesita valerse de alambicados ejercicios que hiciera en *Tres senderos al lago*, en algunos pasajes de *Wer war Edgar Allan? (¿Quién fue Edgar Allan?, 1984)* o en *Señorita* para demostrar su voluntaria modernidad. A partir de aquí recurre a un montaje basado en la preferencia por los planos fijos, la fragmentación y el fuera de campo. Véanse, en este sentido, las secuencias de la cárcel, de claras resonancias bressonianas, cuya utilización reiterada de planos cortos sirve para describirnos su vida como preso. La construcción de los espacios cerrados (la celda, el patio de la cárcel, el plano general frontal del patio de viviendas donde conoce a la viuda) contribuye a crear la sensación de enclaustramiento y expresa la imposibilidad de sentirse libre el protagonista. La intensa negrura de este bloque narrativo (en contraste con otros momentos de la película, sobre todo su apertura), también refuerza el pesimismo trágico del relato hanekiano. “De la caída de un héroe de guerra se convierte – de forma inexorable- en la caída de un imperio, el de Habsburgo” (Fogliato, 2008: 69) Este arco de transformación puede constatararse en el recorrido que va del inicio a la clausura de la película ya que Andreas Pum se constituye en figura simbólica de la nación, en el declive de un estilo de vida (el antiguo régimen) a través de las antiguas imágenes de archivo. No en vano puede advertirse en la agonía del protagonista, desde los lavabos del Café Halali, cómo proyecta, en pleno delirio por el trance letal, una secuencia ordenada de imágenes que encarnan los símbolos institucionales del poder: en un banco largo están sentados Katharina Blumich (la familia), Arnold (la sociedad), el policía (el poder constituido). Toda esta memorable secuencia nos recuerda a *El último (Der Letzte Man, 1924)* de Friedrich W. Murnau, fundamentalmente por la trágica degradación entre Andreas y el portero del lujoso hotel. Pero, yendo más lejos, también pueden verse no pocos paralelismos narrativos y enunciativos entre ambos filmes citados (Fogliato, 2008: 69). Por lo tanto, nos parece que *Los Europeos/La Rebelión*, es una generosa lectura respecto al texto original de Roth, a la vez que mantiene la denuncia sobre los peligros de una sociedad nublada por la sinrazón, que va contra la singularidad y los derechos elementales de las personas. Aquí ya no hay esperanza en la fe por el ser humano.

El pesimismo de Haneke sigue manteniéndose, pues, en sus posteriores trabajos. No hay más que conocer la que, por ahora, es su última producción televisiva, realizada entre *Funny Games (1997)* y *Code Inconnu: Récit incomplete de divers voyages (Código Desconocido, 2000)*. En esta ocasión, de manera muy congruente se acerca al universo de Franz Kafka con la “versión original” de *Das schloss (El castillo, 1997)*. El realizador austríaco toma como base la edición crítica y no las anteriores revisiones llevadas a cargo por Max Brod³¹ ya que dicha fuente:

³¹ Los manuscritos de *El castillo* y *El proceso* eran propiedad de Max Brod desde 1922 y 1923 respectivamente. El 17 de julio de 1924, es decir, poco más de un mes después de la muerte de

es una transcripción del manuscrito original de Kafka, depurado sólo por los evidentes errores ortográficos; mientras se han mantenido las formas de expresión obsoletas de algunas palabras (<<gieng>> en lugar de <<ging³²>>), la elección de algunos términos típicos del dialecto de Praga o del austriaco (<<Schupfen>> y no <<Schuppen³³>>, tal y como se escucha en la película televisiva) y también los signos de puntuación, a veces muy singulares –aunque de los pocos textos de Kafka publicados en vida, resulta cierto que el 99,9% el escritor había eliminado el colorido regional de su lengua en la última elaboración antes de llevarlo a imprenta-. (Moeller, 1998:141)

Gracias a la editorial S. Fischer, de *Frankfurt am Main*, “pudo ofrecer a los lectores en lengua alemana, en 1982, el primer volumen de la nueva edición crítica, es decir, *Das schloss (El castillo)*, al que siguió en 1983 *Der verschollene (El desaparecido)*, hasta entonces editada con el título *Amerika* por capricho de Max Brod.” (Llovet, 1999:25).

En cualquier caso, Michael Haneke define su adaptación, en los títulos de crédito, como un fragmento en prosa (“nach dem Prosafragment von Franz Kafka”) y no como una novela incompleta. Dicho matiz apunta hacia la naturaleza narrativa del texto kafkiano, pero con ello también nos ayuda a comprender la presentación de las escenas fragmentadas mediante imágenes en negro –a modo de contrapunto-. Además, dichas acciones interrumpidas de forma abrupta impiden una evolución narrativa y evitan adscribirse a lógica causal del relato clásico. Puede verse de manera muy frecuente que, de una escena a otra, no existe una correlación dramática y es la voz *over* quien ayuda a dar sentido a la construcción del relato. Será, pues, ésta quien tenga que comprometerse a cohesionar la historia formalizada casi de manera fragmentada. Debido a esta ausencia de linealidad narrativa (limitada relativamente por la voz *over*) permite traducir en imágenes una obra incompleta y certifica la voluntad de reflejar la realidad parcial de las cosas dada su imposibilidad de acotarla plenamente.

Para Michael Haneke el autor de *El castillo* es uno de sus escritores predilectos. Afin a las formulaciones de la estética cinematográfica moderna considera que la mejor manera de comprometerse con la realidad es tener conocimiento del inconveniente de recogerla por completo:

¿Por qué *El castillo* de Kafka? Porque Kafka es el padre de la literatura moderna en lengua germana; porque ha sido el primero en cobrar conciencia que la realidad es imposible de reproducir por completo en una obra de arte; porque su visión ha transformado nuestra propia realidad, entre todos los autores es el que más me afecta; porque debido a sus figuras, incluso en un mundo sin sol, son las que proyectan las sombras más largas (Howarth y Spagnoltetti, 1998: 194)

Así pues, tanto la película de televisión como la novela -aunque tal vez ésta en menor medida- elabora una estructura narrativa fragmentaria a través de escenas que finalizan de manera brusca. De este modo la dinámica del relato se rompe con el fin de anular cualquier expectativa dramática. Sin despegarse del tratamiento realista ambos textos modelan una serie de situaciones entre los personajes que son caracterizadas por una lógica del absurdo: las conversaciones, los espacios, las

Kafka, el amigo de éste comunicaba a la revista *Weltbühne* la magnitud de los materiales póstumos y declaraba su intención de publicarlo todo (apuntes, testimonios autobiográficos, etc...)

³² Verbo alemán que significa “fue”.

³³ Dicho término equivale a “granero”.

acciones del relato, todos ellos son recogidos bajo una superficie de aparente normalidad, sin embargo por poco que el lector/espectador se distancie podrá advertir una calculada incongruencia en el seno de la ficción. De tal manera que las recreaciones de ambos textos -el literario y la televisivo- se aproximan a un mundo claustrofóbico y pesadillesco al tiempo que plenamente reconocible en la sociedad contemporánea ya que se evidencia una realidad hostil, cruda, azarosa, caótica e irracional. Sobre esta singular forma de representación emerge el existencialismo sartriano, esa “nada” que se aloja en la obra de Kafka gracias a la presencia sistemática de espacios ambivalentes entre lo privado y lo público, los entornos invernales y desapacibles, y los personajes espectrales que asumen sus existencias grises. Todos estos aspectos manifiestan el horror metafísico que también mantiene Haneke en su lectura fílmica de *El castillo* y que igualmente encontramos en sus primeras producciones cinematográficas: *Die siebente Kontinent (El séptimo continente, 1989)*, *Benny's Video (El video de Benny, 1992)*, *71 fragmente einer Chronologie des Zufalls (71 Fragmentos para una cronología del azar, 1994)*, amén de algunos filmes posteriores como *Código Desconocido*, *La Pianiste (La Pianista, 2001)* o la parábola apocalíptica de *Le temps du Loup (El tiempo del lobo, 2003)*.

La plástica visual gélida, teñida de claroscuros con tonos azules, marrones y grises, contribuye a generar una atmósfera desapacible, siniestra, hostil y lánguida. Los espacios vacíos –matiz que diferencia al tratamiento difuso de Kafka donde lo privado convive con lo público- adquieren una naturaleza física, vívida y existencial. Gracias a ello transfiere un tono pesimista a la radical propuesta hanekiana. En este sentido, tal y como destaca Leopoldo La Rubia, “ha puesto, a pesar de la extraordinaria fidelidad a la novela, un especial énfasis en la nieve (...) como metáfora de un mundo frío y resbaladizo, que oculta lo que hay bajo su manto” (2011: 117). Frente al fiel respeto con el texto de Kafka, el cineasta evita toda forma visible de quienes representan el poder (véase el castillo o Klamm). Mediante la elisión Haneke pone en práctica uno de sus planteamientos estéticos fundamentales, a saber, el fuera de campo como rasgo expresivo para pensar la imagen. En este caso, excluye toda representación que encarne las figuras del poder señalando de este modo su inaccesibilidad, aunque también conceptualiza el conflicto del individuo frente a la sociedad dominada por la absurda y monstruosa maquinaria burocrática, así como el miedo al otro, al extraño, al forastero convertido en enemigo del grupo social y/o en ciudadano de segunda.

En el caso del escritor universal las descripciones del castillo o de las autoridades más elevadas son recogidas bajo una percepción confusa, irreal, lejana e inalcanzable:

En conjunto, el castillo, tal como se mostraba a lo lejos, se correspondía a las expectativas de K. No era un viejo castillo feudal ni una fastuosa construcción moderna sino una extensa estructura, compuesta de algunos edificios de dos pisos y de muchos edificios bajos muy juntos; si no hubiera sabido que era un castillo, K. lo habría podido tomar por una pequeña ciudad. Vio solo una torre, y no pudo saber si pertenecía a un edificio destinado a habitación o a una iglesia. A su alrededor volaban bandadas de cornejas.

Con los ojos en el castillo, K. siguió adelante; nada más lo preocupaba. Sin embargo, al acercarse, el castillo lo decepcionó: no era más que una pequeña ciudad francamente miserable, compuesta de casas de pueblo y apenas notable porque todo era de piedra, aunque la pintura se había caído hacía tiempo y la piedra parecía desmoronarse (Kafka, 1999: 698).

El primer plano de la producción televisiva presenta un dibujo incompleto de un pueblo aferrado a la parte alta de una colina y en ella se encuentra presumiblemente el castillo, pero la imagen está tapada por un trozo de periódico donde figura el registro catastral. Por tanto, el castillo, que no se ve nunca, se presenta como una metáfora del poder inaccesible. En el caso de Klamm, por ejemplo, en la novela de Kafka es presentado desde una pequeña mirilla de la puerta de su habitación. El retrato que se hace de él parece una especie de buda moderno, pero también un “Señor oculto, mitad Dios y mitad demonio con resonancias gnósticas que despliega sus tentáculos sobre todo acontecimiento cotidiano y al que nadie, en realidad, conoce, por más que para todos resulta ser familiar” (La Rubia, 2011: 116) Haneke obvia su presencia en el marco diegético, aunque es mencionado continuamente por los personajes. En la novela, asimismo, puede advertirse una mayor presencia de Sordini, Sortini, Brunswick, o de los habitantes del pueblo que han mantenido algún contacto con las altas instancias (véase, la posadera, el profesor o Gisa, la maestra). El cineasta bávaro sustrae detalles literarios, capítulos enteros (véanse los sucesos de la escuela o la conversación entre K. y el niño que simpatiza con éste: Hans Brunswick, uno de los pocos personajes positivos que alientan esperanza), incluso nombres (el posadero y su mujer, Gardena, también dueña de la posada) que están en consonancia al realismo abstracto de Kafka mediante el dibujo de “modelos variables de un único ser humano cuya única cualidad distintiva es su imperturbable concentración en asuntos comunes a todos los seres humanos” (Arendt, 1999: 186). Sin su forma carnal Haneke alimenta el imaginario del espectador y potencia el carácter ominoso y dominador de las autoridades³⁴ sobre los habitantes de la aldea y el castillo. De este modo sugiere con claridad la imposible empresa de K. (Ulrich Mühe): tomar contacto con las autoridades competentes y resolver su situación como forastero. Los largos *travellings* laterales que siguen a K. y las imágenes en negro refrendan la dificultad de progresar en su cometido. El narrador implícito, que se manifiesta mediante la voz *over* (interpretada, de nuevo, por el actor Udo Samel), es ajeno al marco de la ficción. Cuando interviene dicha figura narradora en muchas ocasiones se solapa con los diálogos de los personajes o bien crea una función retórica de la propia acción narrativa, invalida, frena, el avance en los avatares del protagonista. Dicho de otro modo, esta voz heterodiegética no arroja mucha más información de la que las imágenes y los sonidos ofrecen, por lo cual esta operación supone un rasgo vacío de contenido y desarma al espectador ávido de encontrar las claves que permitan aclarar el significado de las informaciones que han sido parcialmente presentadas o contrariadas. El ejemplo más evidente podemos hallarlo en la secuencia de la visita del agrimensor al alcalde (Nikolaus Paryla). Las intervenciones de la resignada voz narradora no contribuyen a iluminar datos referentes a cuanto están planteando los dos personajes sobre el error burocrático y la grotesca intervención de los ayudantes Artur (Frank Giering) y Jeremías (Felix Eitner), más bien ralentizan o truncan el propio discurrir narrativo.

En la secuencia final de la película, Gerstäcker (Wolfram Berger) aleja al agrimensor de Pepi (Birgit Linauer), en medio de otra noche tormentosa de nieve, para acogerlo en su casa (donde está esperándole su madre) al tiempo que no esconde su pretensión de que pueda ayudarlo K. y de este modo contactar con Erlanger. Un largo *travelling*

³⁴ En el texto original de Kafka el vocablo alemán *Amt* se ajusta más al de “autoridades” que al de *administraciones*. Es probable que Miguel Sáenz haya optado por el término de “administración” debido a los obstáculos burocráticos que se le presentan a K. en el entorno del pueblo.

lateral (de derecha a izquierda) sigue a los dos personajes caminando con bastantes dificultades por la abundante nieve. Pese a las enormes semejanzas entre las últimas líneas de la novela de Kafka y la clausura de Haneke existen, sin embargo, algunos matices interesantes. El texto literario separa en dos párrafos las últimas situaciones de K. En el primero, el agrimensor y Gerstäcker, caminan trabajosamente pero no se alude a ninguna tormenta de nieve mientras mantienen la conversación en torno a las intenciones de éste. El segundo párrafo, el último del libro, parece sugerir la llegada de K. a la cabaña a través de la emergencia de la voz narradora.

Haneke incorpora, asimismo, la figura omnisciente por medio de la voz *over*, con el fin de anticipar la última acción narrativa de K. mientras acompaña a Gerstäcker en medio de la tormenta de nieve: “La cabaña de Gerstäcker solo estaba iluminada por la chimenea y un trozo de vela a cuyo luz alguien leía. Ofreció una mano temblorosa a K. Le indicó que se sentara a su lado. Era la madre de Gerstäcker. Hablaba con dificultad, costaba entenderla. Pero le dijo...” De pronto se interrumpe abruptamente la imagen en movimiento y vemos una imagen en negro. Tras ella aparece un texto que vuelve a recordarnos la fuente literaria:“(An dieser Stelle endet Franz Kafkas fragment: Y así acaba el fragmento de Franz Kafka)”. El matiz, pues, reside en que las dos últimas situaciones de la novela están integradas simultáneamente a través del *travelling* lateral y la puesta en escena (el acompañamiento de Gerstäcker con el protagonista en medio de la cruda noche invernal). Como hemos señalado antes, el reiterado empleo de dicho movimiento de cámara abunda en la imposibilidad de alcanzar el objetivo del forastero. Las últimas gestiones visuales apuntan al hecho de que su recorrido no va a llevarle a ninguna parte (al igual que las continuas idas y venidas infructuosas de todo el relato televisivo). Este movimiento de cámara normalmente sirve para que el espectador comparta la trayectoria del personaje y así pueda seguir sus avatares hasta alcanzar la llegada de su desplazamiento. En este caso es sistemáticamente interrumpido, lo cual nos anticipa un desenlace insatisfactorio para K. (pero también para el espectador): nada hace pensar que el ofrecimiento de Gerstäcker pueda complacer finalmente al protagonista.

Si Kafka atisba una leve esperanza, si aspira a buscar un mundo posible construido por los seres humanos donde sus propias acciones dependan de ellos mismos y no de unas leyes establecidas por la sociedad a través de la oscura lógica de poder, Haneke en cambio, mucho más pesimista, considera que tal pretensión ya no es posible. Debemos recordar que tras la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, necesariamente el arte tuvo que reformularse y constatar que hay un elemento inherente a la naturaleza humana: el sentimiento primario del miedo y la angustia se origina por la animadversión natural al riesgo o la amenaza y cuyo extremo es el terror.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHMANN, Ingeborg (2011): *Tres senderos hacia el lago*. Traducción: Isabel García Adánez. Madrid, Siruela.
- BREY, Antoni, INNENARITY, Daniel y MAYOS, Gonçal (2003): *La sociedad de la Ignorancia y otros ensayos*. Barcelona, Libros infomania, Creative Commons.
- FOGLIATO, Fabrizio (2008): *La visione negata. Il cinema di Michael Haneke*. Alessandria, Falsopiano.

- GRUNDMANN, Roy (2008): "Michael Haneke's Subversive Games," en *The Chronicle of Higher Education*. Disponible en Internet (14.4.2008): <http://www.jamessaunders.org./jsafterl.htm>
- HERNÁNDEZ LES, Juan A. (2009): *Michael Haneke. La disparidad de lo trágico*. Madrid, Ediciones J.C.
- HORWATH, Alexander (1998): "La vita, una mostruosa offesa", en HOWARTH, Alexander y SPAGNOLETTI, Giovanni (1998): *Michael Haneke*. Turín, Lindau, pp. 13-41.
- HOWARTH, Alexander y SPAGNOLETTI, Giovanni (1998): *Michael Haneke*. Turín, Lindau.
- KAFKA, Franz (1999): *Obras Completas I: Novelas (El desaparecido, El proceso, El castillo)*. Edición dirigida por Jordi Llovet. Traducción de Miguel Sáenz. Ensayo biográfico de Klaus Wagenbach. Prólogo de Hannah Arendt. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- LA RUBIA, Leopoldo (2011): *Kafka y el cine*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- MOELLER, Olaf (1998): "...Che qualcuno non comprenda il mondo, eppure abbia ragione...", "Die Rebellion" y "Das Schloss": due film per la televisione", en HOWARTH, Alexander y SPAGNOLETTI, Giovanni (1998): *Michael Haneke*. Turín, Lindau, pp. 137-158.
- MONTERO, José Francisco (2008) "Algunos fragmentos sobre el cine de M.H", en Miradas de Cine nº 76, Julio de 2008. Disponible en Internet (12.3.2011): <http://www.miradas.net/2008/n76/estudio/articulo1.html>.
- REBHANDL, Bert (2010): "Haneke's Early Work for Television", en PRICE, Brian y DAVID, John (Eds.): *On Michael Haneke*. Detroit: Wayne State University Press, pp.191-204.
- ROTH, Joseph (2008): *La rebelión*. Traducción de Feliu Formosa Torres. Barcelona, El Acantilado.
- SCHLAGNITWEIT, Regina (1998): "Filmografia commentata", en HOWARTH, Alexander y SPAGNOLETTI, Giovanni (1998): *Michael Haneke*. Turín, Lindau, pp. 159-202.
- SPECK C., Oliver (2010): *Funny Frames. The Filmic concepts of Michael Haneke*. Nueva York-Londres, Continuum.