



Papeles del CEIC

E-ISSN: 1694-6495

papeles@identidadcolectiva.es

Universidad del País Vasco/Euskal

Herriko Unibertsitatea

España

Garro Larrañaga, Oihana

AMOUR. EL AMOR Y SU FORZOSA INCLINACIÓN

Papeles del CEIC, núm. 1, 2016, pp. 1-8

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

Vizcaya, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=76544802015>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



RESEÑA AUDIOVISUAL

AMOUR. EL AMOR Y SU FORZOSA INCLINACIÓN

Oihana Garro Larrañaga*

*Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
oihana.garro@ehu.eus

FICHA TÉCNICA

Título: *Amour*
Género: Ficción
Dirección: Michael Haneke
Nacionalidad: Austria, Francia, Alemania
Producción: Wega Film, Les Films du Losange
Distribuidora: Golem
Duración: 127 minutos
Año: 2012

1. INTRODUCCIÓN

Anne y George Laurent son una pareja de jubilados que tienen que sobrellevar el progresivo deterioro de Anne. Interpretados magistralmente por Jean Louis Trintignant y Emmanuelle Riva son los dos protagonistas principales del film de Michael Haneke. La película, filmada casi en su totalidad en el interior de la casa familiar, se centra en los cuidados que George procura a Anne después del derrame cerebral sufrido por ella. La vida se les interrumpe y la enfermedad y el progresivo y devastador deterioro físico y cognitivo que esta conlleva lo conquistan todo.

Amour trata de la enfermedad y de la muerte, “lo que me interesaba a mí — dice Haneke— era cómo enfrentarse al sufrimiento de alguien a quien amamos profundamente” (Geoff, 2013: 34). Para ello el director enfoca el final de una vida ya vivida, la enfermedad y la inminente llegada de la muerte en una persona mayor. Haneke declara que podría haber trabajado el tema desde otro paradigma, tal vez, la muerte de una persona joven, pero a su vez destaca que al tratarse de la muerte de una persona mayor visualiza de alguna manera una inminencia común, una realidad que posiblemente padezcamos todos o



casi todos los sujetos en primera persona. Este hecho se observa al inicio de la película, ya antes de los créditos iniciales, con un plano que enfoca al público de un concierto de música clásica; se muestra al público como protagonista, una masa rebosante de infinitud de caras, que nos hace movernos constantemente en el tiempo que dura el plano del objeto homogéneo al detalle de cada una de las facciones.

Titulado *Amour*, los temas principales, la enfermedad y la muerte, se vinculan necesariamente con el amor. Un acercamiento al amor, a la enfermedad y a la muerte, o al amor con enfermedad y muerte. Haneke se concentra en la fisicalidad de los cuidados que George confiere a Anne para escapar deliberadamente del idealismo o romanticismo que podría derivarse de un enfoque premeditadamente psicológico. A su vez, desde un exhaustivo control de lo que se enseña y del cómo se enseña, el director interrumpe deliberadamente la sensación de compasión que se podría suscitar al mostrar de una forma clara el deterioro físico de Anne. Los planos son los adecuados para no caer ni en la sensiblería que podría acompañar un tema semejante, ni en el recreamiento de lo sórdido de la realidad que podría darse al poner en pantalla lo que habitualmente se oculta. Idealizaciones, compasiones, sentimentalismos o provocaciones tan frecuentes en el imaginario visual que nos rodea, evidentes sobre todo cuando se representan ciertos temas, y que Haneke rechaza radicalmente.

2. EL CUIDADO DE LAS FORMAS ES EL CUIDADO DE LAS IDEAS

En la secuencia posterior a los créditos iniciales se revela el final de la historia. Los bomberos fuerzan la puerta de la casa y encuentran el cadáver de Anne, que yace sobre la cama en estado de avanzada descomposición. Haneke nos descubre este trágico final nada más comenzar la película, evitando así toda posible especulación, desconcierto o poética. Desde el inicio se plantea la muerte como única posibilidad conclusiva, y toda la película, como si de un dilatado flash back se tratara, es un hilo que nos conduce a esta inminencia.

Se señala la importancia de cuidar los detalles, "es como si mirase en un espejo con una lupa, puedes ver la mínima distorsión" (Geoff, 2013: 36); dos actores y un único escenario completan casi todo el metraje, una cotidianidad contenida en el interior de la casa dónde cada gesto, cada postura, cada cuadro o cada manta tienen que ser tratados y retratados con la máxima atención. Formas de realización, formas de atención hacia los planos, que son inherentes a la principal observación que suscita la película, esto es, la necesidad de reflexionar sobre la gestión de los cuidados. Haneke retrata un día a día



sumergido en la asistencia y el amor que George proporciona a Anne, una cotidianidad dónde el comer, el ducharse o ir al baño se sitúan en el centro de las vidas. El director graba esta cotidianeidad, y a pesar de la sensación que podemos tener de que enseña mucho, elige rigurosamente qué y cómo se enseña. Por ello subrayamos, por una parte, el acierto de la desnudez del planteamiento y, por otra parte, el uso preciso que Haneke hace de estos pocos elementos con los que trabaja. Elegir y trabajar en detalle cada plano (los encuadres, la iluminación, el color, etc.) significa en este caso que cuidando la forma de la película se cuida el sentido que procede de ella, la construcción de las formas y la construcción de la idea se presentan completamente vinculados en *Amour*. El modo que el cuidado como eje principal surge, no únicamente como consecuencia del guión —lo que la película nos cuenta—, sino también como consecuencia de las formas de ejecución seleccionadas rigurosamente por Haneke.

3. LAS ZAPATILLAS DE GEORGE Y EL PESO DE ANNE

Al entrar en casa vemos como George muy lentamente, ritmo constante en *Amour*, se quita los zapatos y se pone unas zapatillas de deporte que, o por su tamaño, o por su diseño, atraen nuestra atención. George se prepara para cuidar a Anne y nos demuestra que a pesar de las dificultades que esto conlleva, pese a las dificultades de su cuerpo ya también mayor, es capaz de gestionar esta situación. La cuida mayoritariamente el mismo y busca ayuda (y elige los modos) cuando esta es necesaria.

A pesar del estado de altísima vulnerabilidad en la que se encuentra la pareja, a pesar de las dificultades en las que les pone la vida, a pesar de lo pesado del cuerpo de Anne para George, ellos son los que deciden, ellos siguen siendo los protagonistas en la gestión de sus vidas. Anne decide que no quiere volver a ir al hospital y se lo comunica a George, George decide despedir a la cuidadora que no cuida bien a Anne... Y así, decisión tras decisión, llega la decisión final y George pone fin a la vida de Anne.

Haneke graba la escena de la muerte de Anne de frente, respetando toda la duración conveniente, sin cortar ni cambiar de plano. Representación de la complejidad de la vida y del amor que escapa del ejercicio racional y sitúa al espectador fuera de todo posible juicio simplista. Haneke representa el final de una vida, o más concretamente, el dar final conscientemente a una vida y después de ver la escena nos queda la sensación de lo físicamente difícil que ha sido para George terminar con la vida de Anne. Se evidencia de nuevo la



representación de la acción física para poder representar un momento determinante de la vida.

Sujetos que dan cuenta de sí mismos a través de la acción más que a través de la reflexión, la exposición de las acciones como estrategia representacional que evita caer en ciertos tipos de representaciones del sujeto que no interesan a Haneke. Las construcciones identitarias que se formalizan en la película atraviesan los cuerpos, los sujetos de *Amour* son sobre todo cuerpos vulnerables, y en este contexto “la vulnerabilidad acaba instituyéndose en referencia fundamental para cualquier ensayo en el ámbito de la ontología contemporánea que aspire a significar también en clave ético-político” (Saez, 2000: 9). Sobre esta cuestión, la vulnerabilidad del sujeto, es para las filósofas Judith Butler y Adriana Cavarero, siguiendo a Saez (2014) una condición ontológica universal y el sujeto vulnerable es el sujeto que no existe antes de la relación. Relación con el cuerpo, relación con el otro, relación con el contexto... que es condición necesaria de existencia y que constituye el quién eres (y no el qué eres). Así el otro nunca es prescindible, ya que somos, porque somos vulnerables, porque somos cuerpos y estamos expuestos.

Recupero los momentos donde el cuerpo ya curvado de George se curva todavía más para elevar a Anne, la dificultad de alzarla se funde en un abrazo, mezclándolo todo en una misma imagen. Momentos que nos recuerdan a las esculturas “El Beso” de Constantin Brancusi donde dos piedras se convierten en una piedra. Sin embargo Haneke se aleja de esta fusión a dos y de la verticalidad que propone Brancusi, representándonos no la idea romántica de dos sujetos cartesianos fusionados por el amor, sino a dos sujetos inclinados y vulnerables que nunca llegarán a adecuarse completamente. Cavarero y Butler (Saez, 2014) subrayan la importancia de la inadecuación, nadie debería de ser plenamente reconocible. En este sentido, hay un momento en la película en la que George le recuerda a Anne que todavía hay un montón de cosas que ella no sabe de él. Al eliminar esta posibilidad de reconocimiento pleno, la singularidad de las personas no radica en la estereotipación del otro —yo soy negro, soy mujer o soy una pareja de ancianos—, sino más bien en una condición, en la condición de ser en relación, en la condición de ser sujetos inclinados los unos a los otros.

4. LA CASA Y LAS COSAS

La relación que Anne mantiene con George es principal para su constitución como sujeto inclinado, lo mismo la de George con Anne, pero si mencionamos otras relaciones principales y constitutivas que aparecen en la película



tenemos que hablar de la relación que mantienen con su casa. Esta cuestión adquiere gran protagonismo en *Amour* y marca determinadamente la identidad de los protagonistas.

Hay películas interesantes realizadas en el interior de una casa o en el interior de una única habitación (destacamos *El Angel Exterminador* (1962) de Luis Buñuel; *Rear Window* (1954) de Alfred Hitchcock; o *Carnage* (2011) de Roman Polansky) que filman, al igual que en *Amour*, pocos elementos y con mucho detalle. Al pensar sobre este tipo de películas y sobre *Amour*, vamos a destacar una diferencia esencial que se advierte en la película de Haneke. Normalmente, y así ocurre en las tres películas mencionadas, se utiliza la filmación de espacios reducidos para representar la opresión o la claustrofobia; no obstante, nos parece que este no es el caso de *Amour*. Haneke retrata la casa minuciosamente, al igual que lo hace con los protagonistas, y más que ante un espacio que los reduce, que los encierra, estamos ante un espacio que posibilita sus vidas. Cuestión está además infrecuente al tratar la película sobre la lógica de los cuidados, dónde habitualmente se representa la casa (y tal vez esto tenga que ver con colocar como núcleo de la reflexión al sujeto cuidador y no al sujeto que se cuida) como un espacio de presencia constante y absorbente.

Volviendo a la cuestión de los cuidados, y concretamente a la cuestión del cuidado de una persona mayor en la sociedad occidental y contemporánea, es muy habitual que las personas que necesitan ser cuidadas habiten fuera de su propia casa, sea en una residencia o en la casa de un familiar. Quizá como resultado de una reflexión sobre estos movimientos de desplazamiento habituales (habría que analizar elegidos por quién), Haneke representa de una forma determinante la importancia que tiene la casa de cada uno para la construcción de los sujetos. Ese ser en relación mencionado a partir de Butler y Cavarero (Saez 2014), es también un ser que vive en relación a determinados contextos constitutivos.

En *Amour* el peligro no se siente al estar dentro, lo conocido (el continuum de la vida) se presenta como un territorio apacible y reconocible. No obstante, cada intromisión, ya sea en forma de paloma que entra por sorpresa o en forma de hija que viene de visita, supone algo desconcertante que de alguna manera abre ventanas y puertas, y pone en riesgo todo lo que durante años y años se ha cultivado dentro de la casa. Aperturas metafóricas, cortes o catalizadores de cambios, que nos preparan para lo que es en la película, y será en la vida de cada persona, la mayor irrupción de todas, la muerte. En la última escena de la película y después de la muerte de Anne, George atraviesa la



puerta y abandona su casa.

No obstante, antes de ese abandono definitivo, existen en la película dos puntos de giro que marcan también un antes y un después. El primero sucede después del ictus de Anne y es el montaje de las habitaciones vacías de la casa por la noche. Estamos acostumbrados a ver la casa únicamente de día y habitada. El segundo punto de giro se produce cuando fruto de la desesperación y la impotencia, George abofetea a Anne. Acto seguido de este suceso Haneke nos muestra seis lienzos de paisajes inhabitados en absoluto silencio. Primeras miradas hacia lo exterior que el director ordena de más oscuras a más luminosas. Ese orden particular rompe la lógica narrativa de la película y Haneke lo eligió estando ya inmerso en el proceso de montaje; puesto que la idea inicial era ordenarlas de más luminosas a más oscuras realizando así una metáfora clara de lo que ocurre en la narración. Interrupciones del sentido que vienen siguiendo momentos determinados, y que colocan al espectador en un contexto indeterminado y lleno de matices que necesita más un respiro (un alejar la mirada) que un juicio rápido.

La casa de George y Anne no es un receptáculo vacío, está llena de cosas. Santiago Alba Rico en su texto *Adiós a las cosas* (2013) realiza una reflexión sobre las relaciones que el sujeto contemporáneo establece con las cosas que le rodean. Alba Rico alude, a la vez, al tiempo acelerado del capitalismo para definir una época en la que las cosas están a punto de desaparecer. "Allí donde parece que lo que define a nuestra sociedad de consumo es la abundancia o exceso de cosas, lo que hay es más bien, de manera paradójica, una anulación progresiva de la cosa misma" (Alba Rico, 2013: s/p). Y nos preguntamos, ¿para qué necesitamos que las cosas sigan siendo cosas? Según Alba Rico (2013), al convertir las cosas en mercancías, en objetos temporales fácilmente sustituibles y disueltas en tiempos acelerados, de alguna manera, estamos descuidando el cuidado en general. Es decir, el autor equipara el cuidado de las cosas con el cuidado de las personas, aludiendo que al desvalorizar las cosas también desvalorizamos los cuerpos humanos. Da la sensación de que Haneke hubiese leído a Alba Rico, o que Alba Rico haya escrito su texto tras haber visto *Amour*, ya que esta película está llena de cosas, de objetos de cuidado, sillas, cuadros, álbumes, alfombras... Esos objetos usados materializan la memoria de George y Anne y funcionan "como mediaciones que nos vinculan a los otros" (Ibidem.). Hay en concreto un episodio en la película que se liga de forma extraordinaria con una frase del texto. Una de las cuidadoras contratadas por George está peinando a Anne, le peina bruscamente, como ella cree que tiene que peinarla, sin atender las necesidades verdaderas de Anne en ningún



momento, más tarde George despide a esa cuidadora. En su texto Alba Rico escribe lo siguiente sobre el acto de peinar: "peinarse es un trabajo; peinar a un niño es el trabajo que da valor a su pelo y que vuelve irrenunciable su existencia. Todo derivamos nuestro valor objetivo —en cuanto que objetos humanos— del trabajo material de los demás sobre nuestro cuerpo" (2013: s/p).

5. CONCLUSIONES

Muchas representaciones contemporáneas acostumbran a mostrar lo privado en público. Desde los 70 y tras la y clásica reivindicación feminista de *lo personal es político*, hemos pasado de mostrar políticamente lo privado (la reivindicación de la microhistoria frente al megarrelato), a vivir en un espacio biográfico extendido donde los límites de visibilidad de lo decible o lo mostrable son difícilmente perceptibles. Ello significa que el espacio privado esta sobre-representado en la contemporaneidad y marca lo que Eva Illouz denomina *capitalismo emocional* (2007). En el capitalismo emocional las esferas económicas y sociales dependen en gran medida del yo *emocional* y ello significa que "tenemos un grado cada vez mayor de técnicas culturales para estandarizar las relaciones íntimas, para hablar de ellas y manejarlas de manera generalizada" (2007: 233). Parece ser, al igual que nos ha pasado con las cosas, que al sobrecargar el mundo de espacio biográfico, lo que estamos a punto de conseguir es más bien la desaparición de lo que podemos denominar como mundo propio o intimidad.

Amour también nos muestra lo privado en público, pero al hacerlo, y sobre todo al marcar constantemente la importancia del cerramiento, de las puertas, de las ventanas o del teléfono móvil apagado, más que enseñarnos el mundo privado de George y de Anne, entendemos que Haneke representa el cuidado con el que deberíamos defender hoy en día nuestra intimidad. *Amour* significa una crítica al capitalismo emocional que mercantiliza los cuidados, las personas y las cosas, y defiende ante esta situación la vulnerabilidad de unos cuerpos que justamente por ser vulnerables, merecen ser atendidos adecuadamente.

Representar la intimidad como aquella inclinación hacia lo otro que nos ata a la vida, inclinación hacia el otro o *Amour*, que nos recuerda que vivir, al fin y al cabo, significa no estar nunca del todo solo.

6. CONCLUSIONES

Alba Rico, S., 2013, "Adiós a las cosas", *Revista Ecologista*, nº 76, www.rebellion.org.



- Geoff, A., 2013, "La lupa sobre el espejo. Entrevista. Michael Haneke", *Revista Caiman. Cuadernos de Cine*, nº 12, pp. 34-38.
- Illouz, E., 2007, *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Katz Discusiones, Madrid.
- Saez, B., 2014, "El cuerpo en diálogo o de la inclinación", en B. Saez (ed.), *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Icaria, Barcelona, pp. 7-16.