

El amor, los cuerpos y las ropas en Michael Haneke

Eliana Monteiro *

Fecha de recepción: mayo 2014
Fecha de aceptación: mayo 2015
Versión final: julio 2016

Resumen: En este artículo, proponemos reflexionar sobre el tiempo, su acción sobre los cuerpos y sus relaciones con las ropas que cubren cuerpos ya envejecidos. La película *Amour*, de Michael Haneke, es el material de nuestro análisis. En ella, una pareja octogenaria vive la degradación corporal de uno de ellos, la desarticulación de sus articulaciones. La ropa que viste este cuerpo es la imagen de su degradación, la síntesis de ambos. Sin embargo, hay rupturas en este designio; es cuando el cuerpo, no teniendo más vida, “se mueve” en otro sentido en su relación con la ropa. Haneke impone a uno de sus personajes la elección de la ropa ideal para vestir el cuerpo inmóvil. Delante del personaje, los vestidos, las emociones, los deseos.

Palabras clave: cuerpos envejecidos - ropas - tiempo.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 121-122]

(*) Doctora por la ECO (Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro) en la línea de Investigación Tecnologías de Comunicaciones y Estéticas. Maestría en Comunicaciones, Imagen e Información (Universidade Federal Fluminense - UFF). Curso de extensión Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 *Théories des formes visuelles: Cinéma et art contemporain, les vitesses de l'image*. Periodista de la Televisão Educativa. Profesora de la Universidade Estácio de Sá y de la Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA). Investigaciones en el área de Comunicaciones: imágenes de vigilancia, televisión, cine y medios digitales.

“Humedezca silenciosamente la raíz del tiempo”
(Yoshimasu, G. apud Greiner, C., 2005, p. 15)

En la pantalla un departamento con poca luz, como requiere la narrativa de la película *Amour*, de Michel Haneke. En las piezas, el mobiliario que nos impone a nosotros, espectadores, el pasaje del tiempo. Ahí viven los músicos Georges y Anne, una pareja octogenaria que experimenta en sus cuerpos la intervención de este tiempo que ya indica su naturaleza desgastada: “es sólo en la experiencia humana que se encuentran esas grandes líneas que demarcan el ‘hoy’, el ‘ayer’ y el ‘mañana’”(Elias, 1998 p. 66).

Esa cadena de interdependencia temporal (presente, pasado y futuro) parece acomodarse sin traumas en el cotidiano de la pareja, hasta que Anne es sorprendida por el mal de la enfermedad. A partir de ahí, Haneke cambia el curso del tiempo, lo reduce al lenguaje del mal en el cuerpo de Anne. El tiempo pasa a ser representado por la degeneración corporal del personaje, que contrasta con el tiempo “social”, que deja de existir: no hay más idas a conciertos, y en el interior del departamento el contar del tiempo se cambió. El tiempo pasa a configurarse en una “representación simbólica (...) de carácter puramente físico” (Elias, 1998 p. 17). De esa manera, el cambio de ropas del personaje se inserta como una de las principales mediciones del tiempo que se arrastra en aquellos espacios. Empieza un juego sutil entre el cuerpo que se degenera y las piezas de las ropas que lentamente, bien lentamente, van perdiendo su expresión.

Anne pierde, en razón de la enfermedad, el derecho elemental y cotidiano de vestirse con la ropa de su elección. En el desarrollo de la película, el director acentúa cada vez más el ritual, un cambio de ropa constante, función que le toca a George, que a pesar de octogenario aún designa en su cuerpo una energía, una fuerza imposible de verse en el cuerpo de su compañera. En estos momentos, cualquier “discurso sobre el cuerpo parece afrontar una resistencia. Ella proviene seguramente de la propia naturaleza del lenguaje: como para la muerte o para el tiempo (...)” (Gil, 1997 p. 13).

De esa manera, las ropas, además de integrar un ritual, se convierten en un objeto capaz de describir el trayecto de aquel cuerpo envejecido y enfermo en el tiempo de su muerte. La determinación del tiempo vivido en el departamento, como se puede observar en la película, pasa a ser marcada en el momento en que el director utiliza la secuencia de los cambios de ropas repetitivas, como un patrón de medida del tiempo señalando la proximidad del fin.

La enfermedad lleva al personaje a perder las articulaciones corporales; es necesario, por lo tanto, reorganizar el sentido de vestir un cuerpo desarticulado. Haneke expone sin ceremonia al espectador, durante las secuencias de los cambios de ropas, la correspondencia entre un cuerpo enfermo y aquello que lo viste, trazando un contrapunto entre las ropas que vestían antes el cuerpo sano de Anne. Es necesario no olvidar las escenas en que George, su compañero, le pone sobre los hombros de la instrumentista (antes del mal de la enfermedad) el abrigo elegante y a la vez pronuncia: “ya te dije que estás muy linda esta noche?”

En la escena, el abrigo que viste el personaje tiene importancia particular porque inscribe junto al cuerpo de Anne la belleza de la cual habla George. El habla del compañero deja transparentar la bella imagen de la mujer en un cuerpo todavía dueño de su energía.

Durante el proceso de la enfermedad hay el desvanecimiento tanto del cuerpo del personaje como de las ropas que lo visten, ambos están apagados, opacos –ninguna ropa ahora es capaz de recordar la bata verde usada por ella en el desayuno. Lo que viste Anne ahora se convierte en algo práctico, en piezas sin memoria.

La bata verde de Anne

La escena es del desayuno en la cocina del departamento, George y Anne están sentados a la mesa. Haneke construye en el espacio cerrado y minúsculo de la cocina la transformación de la pareja. En la secuencia, George se dirige a Anne, que se mantiene en silencio. Es cuando el mal se revela en el cuerpo del personaje, y George percibe su transfiguración; su compañera se muestra en aquel instante vulnerable y mortal.

En la ocasión, Anne viste una bata verde. En el lenguaje de las ropas, “el color, además de causar impacto, es una de sus más importantes señales (...). Usar el verde muchas veces implica una conexión con los poderes de la naturaleza o con la fuerza de la vida” (Lurie, 1997, p. 213). La bata de Anne, sin embargo, revela un color verde ya desteñido en una tela ya deteriorada. Se nota que la ropa es usada por el personaje diariamente durante el desayuno, momento puntual en el cual la pareja tenía charlas triviales sobre el cotidiano. Por lo tanto, la bata que Anne viste en aquella mañana revela un juego sutil del pasaje entre la ropa gastada y el cuerpo envejecido del personaje, ambos se comunican en una relación inmediata establecida con el tiempo y el desgaste que él trajo tanto a uno como a otro. Queda claro que el director amplía para el espectador, a través de la ropa que el personaje viste, las circunstancias cotidianas de la vida de la pareja. Es en ese escenario de tranquilidad familiar que Haneke arrastra al espectador al inicio de la crisis. El público todavía no lo sabe, pero aquella sería la última pieza de ropa usada por el personaje antes que su cuerpo fuera tomado por el mal de la enfermedad.

Peter Stallybrass nos habla de la relación entre ropas y cuerpos; dice él que: “las ropas, al contrario de los cuerpos, son preservadas, ellas permanecen. Los cuerpos que las habitan son los que cambian” (Stallybrass, 2008, p. 24). El autor dice aún que “las ropas tienen vida propia: ellas son presencias materiales y a la vez sirven de códigos para otras presencias materiales e inmateriales (...)” (Stallybrass, 2008, p. 24).

En este caso, la vieja bata verde del personaje pasa a retener, a partir de aquella mañana, vestigios de uso de un cuerpo antes sano y a la vez emanar la ausencia de aquel cuerpo. Las ropas son, por lo tanto, en los dos casos, recipientes de memoria reteniendo en ellas sentimientos de alegría y de tristeza. De este modo, a través de la ropa es posible hacer revivir un tiempo ya perdido, y si es así la ropa se convierte en un vínculo entre los tiempos. En estos términos, tomemos al filósofo Mario Perniola como referencia. Él dice que es atribuida “a la veste una primacía dondequiera que se considere la figura humana (...), dondequiera que el hombre se convierta en tal, distinguiéndose de los animales, exactamente por el hecho de estar vestido” (Perniola, 2000, p. 84). La veste, por lo tanto, trae en ella significados humanos, nos humaniza. Sin embargo, con la enfermedad las vestes de Anne parecen perder esta primacía.

El amor y el cajón de los pañales

Michael Haneke pasa lejos de cualquier tipo de inocencia narrativa, sobretodo cuando se trata de relaciones amorosas. *Amour* es una película que, a pesar del título, no escapa a la regla en la obra de su realizador. En ella el amor es revelado en el trabajo del cuerpo y de las ropas que visten a Anne. Es durante ese ritual cotidiano que George parece comprender el cuerpo desarticulado de la compañera, que irradia sufrimiento, como también las señales que surgen en su propio cuerpo.

De esa forma, Haneke, a la vez que revela el amor como el lazo esencial para soportar el dolor de ambos los personajes, trae también en su marco narrativo algo sutil, casi irrepresentable, pero que el espectador empieza a percibir en George, algo que va tomando forma a medida que las escenas avanzan. Poco a poco el director da visibilidad al incomodo de George en manejar el cuerpo paralizado de la compañera, actividad que demanda de él tiempo y fuerza. En el rostro del octogenario ya es posible percibir expresiones de cansancio. Las emociones pasan a circular bajo otro régimen, que abarca, además del sentimiento de afecto por la compañera, un destino sombrío.

Poco a poco y lentamente, la cámara de Haneke pasa a seguir a George paso a paso en la repetición de las tareas cotidianas; la lentitud de la lente del cineasta (uno de los trazos de su estilo de la filmación) transporta al espectador a días monótonos y aburridos, vividos en el interior del departamento parisino. En la pieza de la pareja, George repite incesantemente el ir y venir hasta el cajón de los pañales, en búsqueda de un forro limpio para la cama y para la silla de ruedas de Anne.

A partir de ahí el amor de George por la compañera pasa a manifestarse en los gestos de la superposición de las sábanas, un punto de unión entre las camas apartadas de la pareja. Es cuando Haneke pone el amor al servicio de la condición humana.

En esa repetición cotidiana reside el gran incomodo de la película. Sin embargo, el mayor incomodo para el espectador tal vez no esté en presenciar las escenas de los cambios de ropa, pero sí en constatar en aquella rutina la inadecuación del amor, sentimiento que ya no sirve de nada.

En distintos momentos Haneke plantea al público la cuestión de lo que sería más adecuado para aquellos personajes, cuál final les tocaría? Cuestión que el cineasta parece contestar cuando en una de sus entrevistas, al ser interrogado sobre el objetivo del cine, dice: “es desestabilizar al espectador y robar cualquier posibilidad de consuelo y autosatisfacción” (Haneke, 2003, p. 31). Haneke es obsceno en su cine cuando presenta al espectador el cuerpo “descarnado, despellejado, esquelético” de sus personajes, imágenes que le roban al espectador cualquier posibilidad de consuelo, no hay posibilidades de reconciliación. Haneke es un director que no preserva a sus personajes ni a su público; la decadencia física del personaje y la pérdida de su dignidad son expuestas sin sutileza narrativa a cada cambio de las sábanas de la cama, a cada cambio de ropa de la compañera, el sufrimiento. Cuando se está en la obscenidad “no hay más escena, juego; el alejamiento de la mirada se extingue (...). Tal vez la definición de obscenidad sería, por lo tanto, el tornar real, absolutamente real, alguna cosa que hasta entonces era metafórica o tenía una dimensión metafórica” (Baudrillard, 2001, p. 29). Es bajo esta perspectiva que la película *Amour* camina para su trágico final.

La última escena

Cuando el final se acerca, Haneke hace evidente para el espectador el grado de sumisión de George a la enfermedad de la compañera. En el baño delante del espejo George se afeita. El sonido del aparato es entrecortado por el gemido de dolor que resuena en el departamento. El aparato es apagado, y George sigue hacia la pieza; en la cama Anne repite incesantemente, de un modo casi incomprensible, la palabra dolor. La intensidad de la escena empieza a ser diseñada ahí, cuando el personaje pregunta: “¿dónde te duele?” No hay respuesta, sólo la constatación del mundo impenetrable en el cual vive Anne.

George, con la intención de tranquilizar a la compañera, se sienta a su lado en la cama y recuerda una historia vivida por él en la niñez. “La memoria del viejo es una evocación ‘onírica’ del pasado (...) del hombre que ya vivió su vida. Al recordar el pasado, él no está descansando, por un momento, de las tareas cotidianas, no está entregándose de modo escapista a las delicias del sueño: él está ocupándose consciente y atentamente del propio pasado, de la substancia misma de su vida.” (Bosi, 1994, p. 60). Al contarle a la compañera aquello que recuerda, al reconstruir el pasado, se toma, de alguna manera, para sí la memoria de la familia, que poco a poco se deshace (la pareja tiene una hija única que los visita raras veces en el departamento).

A lo largo de la narrativa, Anne se tranquiliza mientras él pasa a respirar de un modo cada vez más jadeante. En ese instante, el espectador reconoce la inminencia del fin; sin embargo, el director le da al público el chance de prepararse para la acción violenta que sigue la escena, en la cual George se encuentra listo para empezarla. Haneke, con su cámara, pasa a mostrar George bajo un ángulo distinto; es cuando el personaje deja transparentar que es necesario rehacer el presente, decisión tomada por él mientras evocaba el pasado en voz alta. Al recordar el pasado, el presente se revela trágico e irreversible. Al darse cuenta en el tiempo, George toma consciencia de que el vínculo entre lo vivido y la vida presente se ha roto. Anne sólo está presente en el cuerpo desarticulado sobre la cama, y él, en el agotamiento y en la tristeza que lo acompañan. George parece haber encontrado una salida tanto para Anne como para él. En este momento se percibe lo inevitable. La almohada que descansa al lado de Anne se convierte en el instrumento para el fin de la angustia de ambos. En una explosión de fuerza, George la sostiene sobre el rostro de la compañera que se debate bajo la cubierta. Nada es dicho, no hay despedidas; se mata por amor, se mata por tedio, por agotamiento. “es mejor matar lo que se ama que ser abandonado” (Wood en *Serrote, Revista de Ensaíos, Artes Visuais, Ideias e Literatura* n° 13. Marzo/2013).

El último cambio de ropa

En los ritos fúnebres occidentales, la elección de la ropa que va a vestir el cuerpo sin vida parece buscar inscribir sobre ella misma la traducción de aquel cuerpo, “sus vestidos visiten ahora sus propios yos (...)” (Stallybrass, 2008, p. 14). Haneke le impone a George esta elección: cuál es la ropa ideal para vestir el cuerpo de Anne?

El personaje se dirige al ropero, delante de él los vestidos colgados, piezas que recrean en aquel momento “la ausencia, la soledad, la muerte: cosas que non son” (Stallybrass, 2008, p. 126). El cuerpo de Anne será vestido con todo lo que se perdió.

Georges separa los vestidos para la muerte casi como en un ritual. No una mortaja, que igualaría la mujer a todos los demás; no un sudario macabro, pero la veste saldría de aquel ropero, receptáculo de toda la gloria, de los aplausos y de la alegría de la instrumentista. Tal vez un rastro de vida aún habitase ahí.

La magia de la ropa está en el hecho de que ella nos recibe: recibe nuestro olor, nuestro sudor, recibe hasta mismo nuestra forma. Y cuando nuestros padres, nuestros amigos y nuestros amantes mueren, las ropas aún quedan colgadas en sus roperos, sosteniendo sus gestos a la vez confortadores y aterradores, tocando los vivos con los muertos (Stallybrass, 2008, p. 14).

La ropa se convierte, por lo tanto, en un vínculo entre los amantes, un elemento capaz de retener la plenitud de un tiempo. George, delante de los vestidos, repite el gesto para la elección ideal; saca de dentro del ropero cada uno de los tres vestidos y lentamente los observa hasta separar la pieza definitiva. En este proceso de la elección, Anne se hace presente en la materialidad de los vestidos perfilados en las perchas. Es cuando Haneke retoma una conexión entre la pareja, una intimidad entre los amantes. A partir de ahí el cineasta no se distingue más de sus personajes, menos aún de sus espectadores; todo es mezclado, las ropas, las emociones, el dolor, lo humano.

Notas

1. Al contrario de las historias sentimentales, el amor en la película de Haneke no aparece representado por las reminiscencias –que deberían ser muchas– de la convivencia de los dos a través de los años, flashbacks de la juventud, etc. Al fin y al cabo se trata de una pareja de artistas. El director es económico, avaro, en ese particular, aunque la materia del tiempo esté presente en todo el transcurso de la narrativa.

2. Ver Bosi, E. *Memória e Sociedade: lembranças de Velhos*. São Paulo Companhia das Letras, 1994 p. 60. Utilizamos aquí el texto de Bosi, que habla de la memoria de viejo por lo general, pero que, según nuestro modo de ver, se aplica a la escena descrita.

Referencias Bibliográficas

- Baudrillard, J. (2001). *Senhas*. Rio de Janeiro: DIFEL, p. 29.
- Bosi, E. (1994). *Memória e Sociedade: lembranças de Velhos*. São Paulo Companhia das Letras, p. 60.
- Elias, N. (1998). *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. pp. 17, 66.
- Gil, J. (1997). *Metamorfoses do corpo*. Portugal, Lisboa: Relógio D'Água Editores, p.13.
- Lurie, A. (1997). *A Linguagem das Roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 213.
- Michael Haneke en entrevista a Sharrett in *Cineaste*, Summer, 2003, p. 31.
- Perniola, M. (2000). *Pensando o Ritual: sexualidade, morte e mundo*. São Paulo: Stúdio Nobel, p. 84.
- Stallybrass, P. (2008). *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autentica Editora, pp. 14, 24, 126.
- Wood, M. Proust e a mãe. *SERROTE, Revista de Ensaios, Artes Visuais, Ideias e Literatura* nº 13. Marzo/2013.
- Yoshimasu, G. apud Greiner, C. (2005). *O Corpo*. São Paulo: Annablume, p. 15.

Bibliografia

- Elias, N. (1998). *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed.
- Gil, J. (1997). *Metamorfoses do corpo*. Portugal, Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Lurie, A. (1997). *A Linguagem das Roupas*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Perniola, M. (2000). *Pensando o Ritual: sexualidade, morte e mundo*. São Paulo: Stúdio Nobel.
- Ranciére, J. (2009). *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34.
- Stallybrass, P. (2008). *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autentica Editora.

Summary: In this paper, we propose to reflect about time, his action on bodies and their relations with the clothes that cover aging bodies. The film *Amour*, directed by Michael Haneke, is the material of our analysis. In the movie, an octogenarian couple live body degradation of one of them, the desarticulation of their joints. The clothes on this body are the image of its degradation, a synthesis of both. However, there are breaks in this plan; when the body no longer having a life, “moves” in another sense in their relationship with clothing. Haneke imposes one of the characters to choose the ideal clothes to dress the still body. In front of the character, clothes, emotions, desires.

Keywords: aged bodies - cloths - time.

Resumo: O escrito reflete sobre o tempo, sua ação sobre os corpos e suas relações com as roupas que cobrem os corpos envelhecidos. O filme *Amour*, de Michael Haneke, é o material desta análise. Nela, um casal octogenário vive a degradação corporal de um deles, a desarticulação de suas articulações. A roupa que veste este corpo é a imagem de sua degradação, a síntese deles. Entretanto, há rupturas neste desígnio; é quando o corpo, que não tem mais vida, move-se em outro sentido em sua relação com a roupa. Haneke impõe a um dos seus personagens a eleição da roupa ideal para vestir o corpo imóvel. Diante do personagem, os vestidos, as emoções, os desejos.

Palavras chave: corpos envelhecidos - roupas - tempo.
