

Silvana Rea*

Amor

*En la medida en que te amo, y que me amas, me
reencuentro en ti, que piensas en mí, y me reconquisto
después de haberme entregado a ti, que me sostienes.*

Marsilio Ficino

*Los dolores del verdadero amor residen en el núcleo de nuestra
existencia; toman cuenta de nuestro punto más vulnerable, echan
raíces más profundas que las de cualquier otro dolor y se ramifican
en cada parte de nuestros cuerpos y de nuestras vidas.*

Orhan Pamuk

La escena de apertura invade la pantalla abruptamente; la película comienza sin aviso, el espectador se lleva un susto. Un grupo de bomberos arrasa la puerta de un departamento y encuentra allí el cuerpo de una mujer. Recién entonces aparece el título, Amor, y enseguida, los créditos.

Se trata de un filme que tiene amor por nombre y que comienza con la muerte. De pronto, traumática y concreta, la invasión del departamento cerrado, el olor que los lleva a cubrirse el rostro, la náusea, la descomposición del cuerpo, aunque es un cuerpo bien cuidado, bien vestido y adornado con flores. Un cuerpo investido de amor.

Hablo aquí de la obra del director austríaco Michael Haneke, cuya filmografía aborda la violencia en sus más diversas manifestaciones: La profesora de piano (2001), Caché (2005), La cinta blanca (2009) y un filme llamado Amor (2012) que, aparentemente, desentonaría con su poética, pero no...

Palma de Oro en Cannes y Globo de Oro al mejor filme extranjero, Amor guarda total consonancia con sus preocupaciones; además de cineasta, Haneke tiene formación en filosofía. Su propuesta es la discusión de las cuestiones más profundas del ser humano, aquellas que muchos querrían guardar bajo la alfombra.

* Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo.

Sin embargo, no se trata exactamente de una película de amor: él propone una reflexión sobre el amor. ¿Existe el amor puro? ¿Hay violencia en el amor? ¿Hay solo un tipo de amor? ¿Hasta dónde se llega por amor?

Vamos a comenzar por la apertura: la película comienza por el fin y se desarrolla en un largo flashback. Así, ya sabemos de antemano que no hay posibilidad de un final diferente, en la película y en la vida, dado que todos tenemos la muerte como fin. Y más: la muerte, como siempre es negada, nos toma de sorpresa y es violenta.

En la secuencia siguiente conocemos a Anne y a Georges.

Haneke no muestra el inicio del amor entre ellos. Presenta a la pareja ya mayor, unida por un longevo y exitoso casamiento. La elección de dos emblemáticos actores franceses que forman parte de la memoria de una generación de cinéfilos incluye al espectador en una red afectiva. Nos sentimos felices y como en casa al ver al Jean-Louis Trintignant de Un hombre y una mujer¹, de Claude Lelouch (1966), y a la Emmanuelle Riva de Hiroshima mon amour², opera prima de Alain Resnais (1959), dos filmes clásicos sobre el amor, sus posibilidades e imposibilidades.

Conocemos a Georges y a Anne a distancia. Ellos van a asistir a un concierto y los percibimos con dificultad, porque la cámara fija en el punto de vista desde el palco nos muestra al público llegando a la platea y acomodándose en sus butacas. No sabemos quiénes son, pero el director ofrece una pista en este acertijo para quienes reconocen a Trintignant y a Riva entre la multitud. El concierto comienza, y nosotros, en tanto espectadores del filme y no del concierto, oímos la música sin ver la orquesta. Haneke de entrada nos avisa que no compartiremos el ojo omnipresente y omnisciente del cine mainstream. Sí, el director crea artificios que rompen la ilusión de la edición cinematográfica y nos dejan, como en la vida..., afuera, pues muchas veces la cámara está fija en un ambiente mientras la acción se desarrolla en otro. No tenemos acceso a todo, ni todo lo entendemos.

A la salida del espectáculo, notamos que se trata de una pareja elegante y culturalmente sofisticada. Ambos músicos, ella es profesora de piano (nuevamente). Habían asistido al concierto de su exalumno, papel interpretado por el pianista francés Alexandre Tharaud, especialista en obras de Schubert, como en la película. El sonido del concierto acompaña a la pareja en los saludos a la salida del teatro, en el ómnibus de regreso a casa.

De vuelta en el departamento, advierten que este ha sido violado, y esta ruptura traumática inicia el diálogo entre ellos. No han

1. Jean-Louis y Anne se conocen en una visita a sus hijos en un colegio con internado. Viudos recientes, inician una relación, pero la memoria de los amores perdidos es una presencia entre ellos.
2. Una joven actriz francesa pasa la noche con su amante japonés en Hiroshima, donde ella está trabajando en una película sobre la paz. Él le recuerda a su primer amor, un soldado alemán de la Segunda Guerra Mundial, y se establece un juego de memoria y dolor.

sido exactamente asaltados, no han robado nada, hay un clima de vacilación para reconocer la violencia de este acto. ¿Habrá sido vandalismo? Del departamento no falta nada. Al día siguiente se preguntan qué hacer: algunos vecinos han contado de otras intrusiones, ¿cambiamos la cerradura, llamamos a un carpintero? Aquí, la primera indagación de Haneke: si la vida, como la música, es una cuestión de tiempo, ¿cuánto tiempo dura el amor? ¿Una vida entera, hasta la muerte? Por otro lado, la vida se somete a un asalto invisible, mal percibido, que lentamente va robando la memoria, el vigor físico, hasta que la muerte se impone. En fin, el tiempo es el límite de nuestra vida.

Entonces, Haneke nos prepara para lo que vendrá. Enseguida introduce lo que desarrollará en las próximas horas: el anacronismo temporal de la vulnerabilidad, de la experiencia de los primeros afectos, del primer amor, aquel dirigido a la madre en la situación primordial de desamparo y dependencia del otro (Freud, 1926/2014).

Durante la conversación, Anne tiene un lapsus, un episodio de ausencia que dura los exactos cuatro minutos en los que vemos a George percibir que ella no responde, colocar una toalla mojada en su rostro, llamarla insistentemente, dirigirse al cuarto para vestirse y llevarla al hospital. La secuencia angustiante está acompañada por el sonido del agua que corre por la canilla que ella deja abierta, como el tiempo que se escurre en un reloj de arena, en contraste con la paralización del tiempo en el lapsus de Anne. Para Georges, el tiempo sin fin del horror, del miedo.

Sabemos que algo ha sucedido porque en la secuencia siguiente Haneke nos muestra el departamento oscuro y con todos los ambientes vacíos.

A partir de ahí, se vuelve más evidente que la propuesta que le hace al espectador es la de no conformarse con ocupar este lugar relativamente pasivo; en cambio, lo convoca a entrar en el filme como experiencia, por cuanto no se trata solo de contar una historia con una narrativa conducida linealmente. Aquí somos llevados a la misma experiencia emocional que atraviesan los protagonistas, viviendo con ellos, pero deseando estar fuera porque es muy dolorosa. No es casual que muchas personas no logren quedarse hasta el final de la película.

Durante la hospitalización de Anne, Georges recibe la visita de la hija, Eva, también música, papel de Isabelle Huppert, que protagonizó *La profesora de piano*, también de Haneke (2001). Georges cuenta que Anne está con miedo, y él, angustiado: “Ya pasamos por muchas cosas, tu madre y yo, pero esto es nuevo”. Eva, para tranquilizarse y tranquilizar al padre, recuerda la seguridad que sentía cuando era niña y los oía haciendo el amor, seguridad de la certeza del amor que sentían uno por el otro, y de que estarían juntos para siempre. ¿El amor garantiza la seguridad de estar en el mundo? ¿El amor nos hace estar juntos para siempre? El padre y la madre, los dos árboles del jardín de cada uno

(Chasseguet-Smirgel, 1988), están sostenidos por el amor. El suelo es firme cuando se siente ser el fruto del amor entre dos personas.

Pero aquí hay una confrontación de posibilidades semánticas ante lo que se llama amor. El padre pregunta cómo va el matrimonio de la hija, que fríamente cuenta los diversos asuntos extraconyugales de su compañero, particularmente el último, con una música que se apasionó por él y llegó a intentar suicidarse. Tras un breve silencio, Georges le pregunta a Eva si ama a su marido, y ella responde: “Sí. Eso creo”.

En la pregunta de Georges continúa la indagación de Haneke: ¿Cuántas posibilidades de amor existen? ¿Podemos llamar amor a la fusión pasional, a la idealización de otro que lleva a la inoportuna amante a la tentativa de suicidio? ¿O al movimiento narcisista que indujo al marido de Eva a una colección de relaciones sin discriminación? ¿Y el amor de Eva por él, qué tipo de amor es? ¿Frío? ¿Frívolo? ¿Conveniente? ¿Qué tipo de amor sería ese, que cuando se lo interroga se presenta con un “Sí. Eso creo”?

Finalmente, cuando se habla de amor, ¿se habla de la misma cosa?

Bauman (2004) señala que en el escenario contemporáneo la búsqueda de relaciones viene acompañada por el temor a las cargas y responsabilidades de un vínculo. Las relaciones son “líquidas”, opuestas a la noción de compromiso, y atienden, como dice el autor, a la necesidad de diluir las relaciones para poder soportarlas. En este mundo de “furiosa individualización”, sigue en la película un desfile de personajes en varias situaciones y modalidades de lo que podríamos llamar amor: el amor del compañerismo, de la renuncia, el amor solidario de los *concierges* inmigrantes, de los vecinos, el amor de gratitud del exalumno.

Anne vuelve en silla de ruedas, con una parálisis parcial. Llega junto con una cama ortopédica. Apoyada en Georges, se arrastra hasta el sillón y le pide que se comprometa a no llevarla nunca más al hospital. Él queda atónito ante la insistencia: “No digas nada, no expliques nada... Promételo”. Ella siempre ha sido independiente y no quiere suscitar pena ni generar obligaciones. Aquí se sella un pacto, ya que el estado de Anne es degenerativo. Y si cerramos un pacto con ellos, quedamos –como ellos– prisioneros en el departamento en el que transcurre el filme, sin el respiro de una escena externa ³.

El departamento es simultáneamente personaje y prisión. Es en el confinamiento de esa sofisticada residencia que asistimos al progresivo deterioro físico y mental de Anne. En las paredes, obras de arte: paisajes delicados, lo bello idealizado conviviendo con pañales geriátricos, con el dolor, con lo más básico y concreto de las necesidades humanas. Todo lo que ellos han conquistado desde el punto de vista

3. Al escribir el guión, Haneke tenía en mente el departamento de su familia en Viena. El diseño es idéntico, solo se adaptó el mobiliario al gusto francés.

cultural: objetos, prestigio, sofisticación, nada impide que su fin sea diferente del de todos nosotros; el objetivo de toda vida es la muerte, ya lo decía Freud (1920/1969).

La casa se adapta aun más a las nuevas necesidades. La sucesión narrativa va aumentando el grado de incomodidad y angustia del espectador. Son muchas las secuencias con cámara fija y de acción en tiempo real sin uso de cortes, como la repetición de los ejercicios de fisioterapia. El tiempo se extiende, se arrastra, largo, dificultoso, en diálogos llenos de hiatos. Encarcelados, nos rodeamos de los dolores de los cuidados que Georges dispensa a Anne, que va perdiendo su condición de sujeto independiente para depender totalmente: él cuida de ella, corta la comida por ella, la viste, la lleva al baño, le cuenta historias para calmarla. Junto con ellos vivimos a lo largo de dos horas el lento proceso de decadencia y finitud humana con naturalismo, realismo e intensidad.

Y, poco a poco, Anne retira su participación en la vida. Ya no quiere oír música, rechaza la visita del exalumno, del yerno; no quiere que la vean en ese estado, hasta que concluye, aparentemente, despidiéndose en paz frente a los álbumes de fotografías que registran su historia: “Es linda la vida”. Enseguida, su estado se deteriora rápidamente. Y como se trata de una película sin concesiones, Haneke muestra durante interminables minutos su tentativa de comunicarse con Eva, sin éxito. Inválida, Anne no consigue articular las palabras, tal vez no consiga ya articular el pensamiento; no sabemos. La angustia es intensa. Eva se desespera, le reclama al padre que la interne, y este le cuenta lo que le ha prometido a su esposa en el pacto inicial. Le dice que la ama y le confirma que sí, que se quedará con ella hasta el fin.

Contratan a una enfermera, después a otra. Todas son despedidas. Ellas cambian pañales, bañan, alimentan. Destituida completamente de su subjetividad, Anne se convierte en un objeto en manos extrañas, “una muñeca”, como dice una de ellas. Otra cuestión se plantea: qué determina el estar vivo, ¿el funcionamiento orgánico o el ejercicio de la subjetividad? ¿Y dónde está el amor cuando el objeto amado está en esa condición?

Entonces, la vulnerabilidad de ella abre el desamparo de él. Y él va recordando a los olvidados de su vida, y así profundizando la discusión de Haneke en dos recuerdos, particularmente.

En el primero, durante una tranquila comida de a dos, Georges le cuenta a Anne un hecho de su pasado. Cierta vez él fue a ver una película sobre un amor imposible; no logra recordar claramente la historia, pero se acuerda de la emoción que sintió, que, como el amor, resiste al tiempo. En el caso de esta vieja película, se trata del amor de sacrificio. Él rememora la situación que vivió a la salida del cine, cuando encontró a un bravucón del barrio, y al relatarle la película, sintió nuevamente la emoción, que trajo consigo un llanto convulsivo. Las lágrimas lo humillan, exponen su vulnerabilidad frente al vecino. Anne se espanta por no conocer este suceso de la vida de él. Él la provoca, le dice que no conoce todo de él, y ella responde que a veces él

puede ser un monstruo, aunque un monstruo gentil. Es decir, alguien capaz de amar, pero cuyo amor incluye también odio.

De hecho, no hay amor sin pulsión de muerte, una vez que siendo constitutiva esta mantiene su ubicuidad. Y por ser desligada, necesita del amor para efectivizar vínculos. Y son estos vínculos los que van tejiendo los diferentes caminos psíquicos de cada uno. Como representante de la pulsión de muerte, es imposible que el odio deje de comparecer en las relaciones amorosas si consideramos la ambivalencia, la movilidad y la intensidad de los afectos que allí están en juego (Freud, 1923/2011).

El otro recuerdo, al final de la película, se construye a partir de la pregunta “¿Qué harías en mi lugar?”, una pregunta que surge a través de la voz de los personajes en el discurrir de la narrativa y que está también dirigida a cada espectador.

La respuesta de Haneke se halla en otra historia de la infancia de Georges. Este le cuenta a Anne que, a pesar de su negativa, los padres lo enviaron a un campamento de vacaciones. Allí sufrió mucho, y el punto máximo de violencia fue ser sometido a la obligación de comer lo que no le gustaba. Se quedó solo por tres horas en el comedor hasta lograr terminar el plato, con gran dificultad. De vuelta en el alojamiento, lloró por largo tiempo, humillado. Cuando se calmó, ardía de fiebre, y finalmente advirtieron que había contraído difteria. Fue hospitalizado y eventualmente su madre fue a verlo, pero el contacto solo podía hacerse a través de un vidrio.

Destituida de subjetividad, Anne no da señales de oírlo o de entenderlo, pero él se percibe recuperando en sí, en el momento presente, la impotencia, el miedo, el desamparo, la humillación. Ser violentado. Lo que él sintió por la falta de la madre se asemeja al dolor que siente por el estado de alienación de su esposa. Como dice Barthes (1977/2011), la ausencia del objeto amado tiende a transformarse en prueba de abandono, y aquel que ama siempre se queda esperando, acurrucado, en sufrimiento.

Pero a diferencia de la pasión, el amor trae compasión: en la experiencia amorosa el dolor del otro me duele. Y aquí se efectiviza la completa identificación de Georges con Anne.

Primer lazo amoroso, primera experiencia de vínculo afectivo con otra persona; la identificación describe un modo fundamental por el que uno comparece en el otro (Freud, 1932/2010b).

Condición ineludible para que el ser humano sea sujeto, identificarse hace un ser en el significante del otro, lo incluye, lo inscribe en la consideración del otro (Kristeva, 1983/1988). Es por la identificación primaria entre uno y otro que el yo deviene reservorio primero de la investidura amorosa. Es decir, si toda vida humana tiene su inicio en el vacío y el desligamiento, es fundamental la importancia del narcisismo especular que actúa simultáneamente como una defensa ante este vacío y da inicio a las posibilidades de representación sobre

el vacío. Sin embargo, es tal la fragilidad de la construcción narcisista que en cualquier momento sus rajaduras hacen filtrar la violencia de la pulsión de muerte (Kristeva, 1983/1988). Una situación sin posibilidad alguna de representación, en la que no hay narrativa posible.

Y entonces, Georges se muestra como un monstruo, pero gentil: la pulsión de muerte matizada por la identificación amorosa. Rehusándose a quedarse acurrucado en un rincón, abandonado o impotente, se vale del potencial destructivo de la pulsión de muerte como voluntad de destruir para recomenzar, aunque sea en un no lugar.

La ahoga con una almohada en la cama en la que hacían el amor. Ella apenas reacciona, prácticamente se entrega. Podría ser incluso una reacción orgásmica. Él la viste, la adorna cuidadosamente con flores, monta el escenario que hemos visto al comienzo del filme. Y se acuesta, aguardando la propia muerte.

En la escena final, Eva camina por el departamento vacío y sin vida, aunque amueblado y con las piezas de arte. Como siempre, la muerte ha vencido, queda la cultura. Ella se sienta y espera. ¿Será que espera oír el sonido de los padres haciendo el amor?

El siglo XIX vio el amor transformarse y transformar a las personas, las constelaciones familiares y las convenciones sociales con la noción de amor romántico. Un ideal correlativo a la emergencia de la experiencia subjetiva interiorizada; un sentimiento espontáneo en el que depositamos nuestras expectativas de realización subjetiva y de libre elección (Iannini y Tavares, 2018), pero la libertad para escoger llega al extremo con el advenimiento del mundo virtual, que facilita un cambio constante de pareja, ya que resulta cada vez más rápido y fácil conocer a más personas. Como dice Andrea Iorio, director del sitio de encuentros Tinder para América Latina, a medida que disminuyen las barreras espaciales y de clase, religión, género, las relaciones duran menos (Longman, 15 de septiembre de 2018).

¿Podría ser una crisis del amor tal como lo conocemos? Para Han (2017), la excesiva oferta puede enmascarar el hecho de que hay una erosión del otro. En la sociedad del desempeño, en la que todo es iniciativa y proyecto, el amor se torna una fórmula de fruición, un objeto de consumo que se reduce al cálculo hedonista; el potencial transgresor del amor es domesticado, pierde la trascendencia. Narcisistas, permanecemos iguales. Y en el otro, solo se busca la confirmación de sí mismo.

En este escenario, “hasta que la muerte nos separe” parece algo distante e irreal.

Resumen

A partir del filme Amor de Michael Haneke (2012), la autora elabora consideraciones sobre las relaciones amorosas desde el punto de vista del psicoanálisis, y sobre sus posibilidades en el mundo contemporáneo.

Descriptores: *Amor, Cine, Psicoanálisis.*

Abstract

Taking as a starting point the film Love of Michael Haneke (2012), the author makes considerations on love relationships from the point of view of Psychoanalysis, and about their possibilities in the contemporary world.

Keywords: *Love, Cinema, Psychoanalysis.*

Referencias

- Barthes, R. (2011). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1977).
- Bauman, Z. (2004). *Amor líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1988). *As duas árvores do jardim*. Puerto Alegre: Artes Médicas.
- Freud, S. (1969). Além do princípio do prazer. En J. Salomão (trad.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (vol. 18). Río de Janeiro: Imago. (Trabajo original publicado en 1920).
- Freud, S. (2010a). O mal-estar na civilização. En P. C. de Souza (trad.), *Obras completas* (vol. 18). San Pablo: Companhia das Letras. (Trabajo original publicado en 1930).
- Freud, S. (2010b). Por que a guerra? En P. C. de Souza (trad.), *Obras completas* (vol. 18). San Pablo: Companhia das Letras. (Trabajo original publicado en 1932).
- Freud, S. (2011). O Eu e o Id. En P. C. de Souza (trad.), *Obras completas* (vol. 16). San Pablo: Companhia das Letras. (Trabajo original publicado en 1923).
- Freud, S. (2014). Inibições, sintomas e angústia. En P. C. de Souza (trad.), *Obras completas* (vol. 17). San Pablo: Companhia das Letras. (Trabajo original publicado en 1926).
- Halfon, S., Dauman, A. (productores) y Resnais, A. (director) (1959). *Hiroshima mon amour* [producción cinematográfica]. Francia, Japón: Argos Films, Como Films, Daiei Studios, Pathé Entertainment.
- Han, B.-C. (2017). *Agonia do Eros*. Río de Janeiro: Vozes.
- Heiduschka, V. (productor) y Haneke, M. (director) (2001). *La profesora de piano* [producción cinematográfica]. Austria, Francia: Wega-Film, MK2, Les Films Alain Sarde.
- Heiduschka, V. (productor) y Haneke, M. (director) (2005). *Caché* [producción cinematográfica]. Austria, Francia, Alemania, Italia: Les Films du Losange, BiM Distribuzione, France 3, Canal+, Bavaria Film, Wega Film.
- Heiduschka, V., Ménégos, M., Katz, M., Arndt, S. (productores) y Haneke, M. (director) (2012). *Amor* [producción cinematográfica]. Austria, Francia, Alemania: Les Films du Losange, X-Filme Creative Pool, Wega Film, France 3 Cinéma, Canal+.
- Heiduschka, V., Ménégos, M., Katz, M., Arndt, S., Occhipinti, A. (productores) y Haneke, M. (director) (2009). *La cinta blanca* [producción cinematográfica]. Austria, Francia, Alemania, Italia: Wega Film, X Filme.
- Iannini, G. y Tavares, P. H. (2018). Sobre amor, sexualidade, feminilidade. En M. R. Salzano Moraes (trad.), *Amor, sexualidade, feminilidade: Obras incompletas de Sigmund Freud* (vol. 7). Belo Horizonte: Autêntica.
- Lelouch, C. (productor y director) (1966). *Un hombre y una mujer* [producción cinematográfica]. Francia: Les Films 13.
- Longman, G. (15 de septiembre de 2018). Relações tendem a durar cada vez menos, diz chefe do Tinder na América Latina. *Folha de S. Paulo*. Disponible en: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/09/relacoes-tendem-a-durar-cada-vez-menos-diz-chefe-do-tinder-na-america-latina.shtml>
- Kristeva, J. (1988). *Histórias de amor*. Río de Janeiro: Paz e Terra. (Trabajo original publicado en 1983).
- Pamuk, O. (2008). *O museu da inocência*. San Pablo: Companhia das Letras.