

71 fragmentos de una cronología del azar de Michael Haneke

LA GLACIACIÓN DE LOS SENTIMIENTOS EN LA SOCIEDAD

FRAGMENTADA

David Pérez Marín

“El paisaje es cada vez más dulce, más amable, más alegre; me duele la piel. Estoy en el ojo del huracán. Siento la piel como una frontera, y el mundo exterior como un aplastamiento. La sensación de separación es total; desde ahora estoy prisionero en mí mismo. No habrá fusión sublime; he fallado el blanco de la vida.”

Resumen

En la sociedad posmoderna, donde reina la complejidad y la dispersión, el individuo ha desertado de la vida social en busca de su propia realización. En vez de esto, ha conseguido alienación, soledad, incomunicación, tedio, vacío. Los seres humanos se han ido deshumanizando, han perdido el rumbo de la realidad. Ahora lo verdadero es la realidad representada por los medios de comunicación. Vivimos el día a día por medio de pantallas que no hacen más que vaciarnos por dentro y atrofiar nuestros sentidos. Nos da igual ya el dolor y la miseria del otro, vivimos en un continuo proceso de congelación. El cine de Haneke nos muestra mediante su contenido y su forma la fragmentación de la sociedad. Lucha contra el embrujo de los medios e intenta despertar de su letargo pasivo a los espectadores.

Palabras clave:

Fragmentación, glaciación emocional, incomunicación, posmodernidad, vacío.

Estos setenta y un fragmentos (y el cine de Haneke en su totalidad) muestran que en la era posmoderna perdura un valor cardinal, intangible, indiscutido a través de sus manifestaciones múltiples: el individuo y su cada vez más proclamado derecho a realizarse, a ser libre en la medida en que las técnicas de control social despliegan dispositivos cada vez más sofisticados y *humanos*. Esta deserción social ha provocado una democratización sin precedentes de la *enfermedad de vivir*, plaga actual difusa y endémica; los síntomas: la alienación, la incomunicación, la represión, la pasividad y el vacío, lo que Haneke

denomina *glaciación emocional* de la sociedad contemporánea.

Negativamente, el proceso de personalización remite a la fractura de la socialización disciplinaria; positivamente corresponde a la elaboración de una sociedad posible basada en la información y en la estimulación de las necesidades, el sexo y la asunción de los “factores humanos”...

Este proceso ha provocado una nueva forma de organización y orientación, un nuevo modo de gestionar los comportamientos, no ya por la tiranía de los detalles, sino por el mínimo de coacciones y el máximo de elecciones privadas posibles, con el mínimo de austeridad y el máximo de deseo, con la menor represión y la mayor comprensión posible. Proceso de personalización en la medida en que las instituciones se adaptan (y manipulan) a las motivaciones y deseos, incitan a la participación, habilitan el tiempo libre y el ocio, etc.

Lo que desaparece es esa imagen rigorista de la libertad, dando paso a nuevos valores que apuntan al libre despliegue de la personalidad íntima, la legitimación del placer, el reconocimiento de las peticiones singulares, la “modelación” de las instituciones en relación a las aspiraciones de los individuos.

El ideal moderno de subordinación a las reglas racionales colectivas ha sido pulverizado, y el proceso de personalización ha promovido y encarnado masivamente un valor fundamental, el de la realización personal, y esta personalización hedonista ha desembocado en un desencanto total: el abandono acrecentado de los individuos. Ya ninguna ideología política es capaz de entusiasmar a las masas, la sociedad posmoderna no tiene ni ídolo ni tabú, ni siquiera una buena imagen de sí misma, ni ningún proyecto histórico movilizador; estamos ya regidos por el vacío, un vacío sin ocaso aparente.

Cruzando solo el vacío de la nada, transportándose a sí mismo sin ningún apoyo trascendente, sólo con la “ayuda” de las muletas de la tecnología, prolongación ya de su propio cuerpo inerte, el hombre actual se caracteriza por su *vulnerabilidad*. La generalización de la glaciación emocional, de la depresión, como dice Lipovetsky, “no hay que achacarla a las vicisitudes o a las dificultades de la vida actual, sino a la deserción de la res pública, que limpió el terreno hasta el surgimiento del individuo puro, Narciso en busca de sí mismo, obsesionado solamente por sí mismo y, así, propenso a desfallecer o hundirse en cualquier momento, ante una adversidad que afronta a pecho descubierto, sin fuerza exterior”.

La sociedad en setenta y un fragmentos

“El 23 de diciembre de 1993 Maximilian B., un estudiante de 19 años, mató a tres personas en una sucursal bancaria de Viena y se suicidó poco después de un tiro en la cabeza”. Con esta noticia comienza la película.

71 fragmentos de una cronología de azar nos muestra varias historias que transcurren en la ciudad de Viena en 1993 a lo largo de poco más de dos meses. Las vidas de diferentes personajes contadas en setenta y un fragmentos separados por bruscos fundidos a negro. Sus destinos quedarán fatalmente unidos por el azar al coincidir un día en el banco donde un joven entrará y comenzará a pegar tiros indiscriminadamente, y posteriormente terminará suicidándose. La trama incluye a un joven matrimonio que quiere adoptar a una niña vienesa y que luego se decantará, al verlo en las noticias, por un niño inmigrante rumano que ha llegado a la ciudad escondido en un camión; también se nos muestra la tensa relación de un anciano solitario con su despreocupada hija, que trabaja en la sucursal bancaria; al conductor de un furgón blindado, a su mujer y a su bebé, un matrimonio maduro que se ahoga en la rutina y en la incomunicación; y a un joven tímido que parece que va a estallar en cualquier momento...

Estos fragmentos nos muestran acciones aisladas, hechos desnudos de personajes perdidos en una ciudad que podría haber sido cualquier otra. El único factor que comunica a cada personaje de las diferentes historias es su propia incomunicación, su soledad, su insoportable vacío.

La televisión, los medios de comunicación son un personaje más. Las diferentes noticias de un mundo crispado e insolidario acompañan y se entrecruzan con la rutina asfixiante de los personajes que vagan sin rumbo por sus propias vidas. Sólo el azar los juntará un instante para luego separarlos para siempre.

Contexto

71 fragmentos de una cronología del azar es la tercera película del director austriaco Michael Haneke. Esta obra cierra la trilogía conocida con el nombre de “la glaciación de los sentimientos”. Las tres películas parten del análisis de sucesos reales extraídos de la crónica negra:

1. *El séptimo continente* (ópera prima de 1989): trata el suicidio por razones desconocidas de una pareja acomodada, además del asesinato de su propia hija.

2. *Los vídeos de Benny* (1992): se vale del asesinato sin sentido de una adolescente a manos de un niño de su edad.

3. *71 fragmentos de una cronología del azar* (1994): se basa en la matanza indiscriminada que realiza un joven en una oficina bancaria.

Michael Haneke (filósofo, psicólogo, dramaturgo, escritor y crítico de cine) debutó tardíamente como director de cine a los 47 años. Desde 1974 escribe y dirige en la televisión, así que conoce el medio televisivo a la perfección.

“La trilogía de la glaciación” trata sobre el vacío de la era posmoderna. La soledad, la alienación, la incomunicación, el consumo como felicidad artificial, el desinterés, la apatía por el *otro*, la deshumanización, el congelamiento de los sentimientos.

La primera parte de la trilogía, *El séptimo continente* es la aterradora descripción de la incapacidad de dotar de sentido a la vida individual más allá de las rutinas y ritos cotidianos. Esa apatía, esa banalidad de la vida es la que, tal vez, lleva a sus protagonistas a la autodestrucción simbólica y real. Pero en Haneke siempre hay ambigüedad. La historia es contada con una ordenación acronológica. Se nos muestran los hechos rutinarios de los tres personajes protagonistas en tres momentos temporales diferentes. En sus películas, como en la vida real, sólo tenemos informaciones fragmentarias, y en ocasiones contradictorias, con las cuales únicamente pueden adoptarse conclusiones provisionales y dudosas.

La segunda parte, *El video de Benny*, es la historia de un adolescente que vive rodeado y por medio de la tecnología. Se pasa todo el día viendo películas violentas y contemplando la vida por el objetivo de su cámara de vídeo. Este film estudia, como otras películas suyas, la banalización de la violencia, convertida en mera representación (por los medios) que olvida el sufrimiento real, el daño real que hay detrás de la representación. La carencia de criterios éticos se muestra de manera no moralizante sino intelectualmente motivadora. Haneke no busca la empatía emocional sino intelectual. Ese tratamiento de los hechos hace que sea totalmente terrorífico (escena que describe la reacción calculadora de los progenitores respecto al crimen cometido por su hijo).

Tras hacer dos películas centradas en una familia, Haneke quiere ampliar el espectro y hacer una disección de la sociedad. Quizás la película más perfecta de la trilogía

sea la primera, pero *71 fragmentos para una cronología del azar* me parece la obra más representativa y certera de la trilogía por la transparencia del tratamiento adoptado. La **forma** es el **contenido** que quiere expresar, **el estilo es el mensaje** más que en ninguna otra película suya. Contemplamos determinadas escenas en que aparecen los personajes de la tragedia, escenas de su vida cotidiana, escenas que no explican lo que va a pasar, que no pueden explicar nada, cuyo sentido depende de muchas cosas que no conocemos y que, aunque las conociéramos, estarían sujetas a múltiples interpretaciones, igual que lo que sabemos. Como en la realidad.

El cine de Haneke como espejo roto de la sociedad

En esta película el estilo es el mensaje porque la sociedad posmoderna está rota, separada, fragmentada, y Haneke nos muestra aquí esa sociedad (en toda la trilogía), y además en estos setenta y un fragmentos, *la forma* de mostrarla es igual que lo que quiere mostrar, totalmente fragmentaria.

“La fragmentación es imprescindible si no se quiere caer en la representación. Ver los seres y las cosas en sus partes separables. Aislar estas partes. Hacerlas independientes para darles una nueva dependencia” (Bresson, 1997: 73).

Las relaciones causales han dejado paso a las casuales. El azar es lo que manda.

“El hilo que relaciona los acontecimientos entra en crisis: las relaciones causales y lógicas son sustituidas por simples yuxtaposiciones casuales” (Casetti y Di Chio, 1991: 214).

Todos podemos ser en un momento dado víctimas o asesinos. Para Haneke la vida es una ruleta que no para de dar vueltas... no una ruleta de la fortuna, sino una ruleta rusa...

El elemento que estructura el filme es la fragmentación de la realidad, la imposibilidad de percibir lo real si no es de una forma fragmentada. Es la misma percepción que tenemos en nuestra experiencia cotidiana: vemos muy poco del total y comprendemos aún menos.

El cine de espectáculo, en cambio, nos presenta las historias de forma que parece que lo sabemos todo, que conocemos la realidad en su conjunto, lo que resulta aburrido y falso. La fragmentación es la única manera de abordar un tema con sinceridad, ya que muestra parcelas de una realidad con la suma de pequeños fragmentos.

El criterio de composición diegética de la película no es unitario, sino que está dentro de la categoría de historias atómicas coordinadas. Encontramos una sola diégesis con elementos dispersos. Cada una de las historias que hilvanan la película es independiente de las otras, sin que haya ninguna que actúe subordinando a las demás. Todas están al mismo nivel de importancia y significación dentro del filme:

- Historia del niño inmigrante: un niño rumano de unos diez años se viene escondido en un camión para Viena. El niño se busca la vida en la ciudad, pidiendo y robando. La gente lo mira pero no le pregunta que hace solo, si se ha perdido o si necesita algo. Todos van a lo suyo. A las tres semanas, por el frío, el niño se entrega a la policía. Luego sale en la tele la noticia, *la historia conmovedora*, y ahora sí, ahora sí le da pena a todo el mundo (cuando lo veían en la calle de verdad, cuando pasaban por al lado de él les era indiferente), ya ha salido en la tele, ahora es más real que antes... Al final lo adopta el matrimonio de la otra historia. El niño se queda en el coche mientras que su madre va un momento al banco en la escena final.

- Historia de la pareja que quiere adoptar un niño: una pareja joven poco comunicativa quiere adoptar una niña. Conviven un tiempo con ella pero la niña es un poco arisca e introvertida. Ven por la tele la historia del niño rumano y lo adoptan. Ella va al banco en la última escena.

- Historia del chico que comete el crimen: vive en una residencia de estudiantes, está estudiando en Viena. Es de fuera, por que suele llamar a la madre por teléfono, y habla totalmente normal con ella. Tiene amigos, pero es poco sociable y tímido. A uno de los amigos le compra la pistola. Va a echar gasolina al coche y no se puede pagar con tarjeta. El dependiente de la gasolinera le contesta muy mal cuando le pregunta donde hay otro cajero. Hay uno enfrente de la calle, al lado del banco. Tampoco funciona. Entra al banco nervioso porque el coche está estorbando en la gasolinera, se acerca al mostrador para decir el problema que tiene y uno lo empuja y lo tira al suelo por colarse. Se va de allí, se mete en el coche, está mucho más nervioso. Se baja y cruza la calle con la pistola en la mano. Entra al banco y comienza a disparar a todo el mundo. Vuelve al coche y se vuela la cabeza.

- Historia del anciano solitario y de la hija: el anciano va a cobrar al banco donde trabaja su hija, y la comunicación es nula. Aquí se trata el tema de la comunicación vacía:

hablamos mucho, pero no comunicamos nada. Y a veces cuanto más cerca estamos, peor. Sólo hablan por teléfono... discuten por teléfono. Siempre está solo con la televisión puesta. Al final también se encuentra en el banco.

- Historia del conductor de un furgón blindado y de su mujer: relación totalmente muerta, congelada. Rutina total, incomunicación, silencio, tedio. En una de sus escenas están cenando en silencio los dos, y de repente él le dice que la quiere. Ella le reprocha que qué le pasa, que eso no se dice a la ligera y menos él. Al final él le da una bofetada. Ella no sabe cómo reaccionar. Le coge la mano y siguen comiendo tranquilamente. Él está en la escena final trabajando en el banco.

Aunque todas las historias convergen en el banco el día del crimen, y todas han coexistido entre ellas en algún momento (al menos de dos en dos, no todas con todas), no hay ninguna que sea más importante que las demás.

El tiempo está ordenado acronológicamente, ya que en la historia “se establecen rupturas en la sucesión lógica y cronológica de los acontecimientos. El relato se organiza sobre un verdadero y voluntario desorden” (Gordillo, 2007: 46).

La intención de Haneke con *71 fragmentos de una cronología del azar* es presentar fragmentos típicos, reconocibles (que no comprensibles). El cine no es una realidad totalitaria. Una de las características de la posmodernidad es que un personaje nunca es tal cosa. Y a menudo todas estas cosas son contradictorias. Esa es la riqueza de la vida, aunque pueda resultar irritante porque en el cine estamos acostumbrados a que nos respondan todos los porqués... ¡si en nuestra vida cotidiana no sabemos nada con seguridad! A veces lo suponemos o tenemos una ligera idea, pero cabe la posibilidad de que nos estemos equivocando.

El espectador tiene la posibilidad de elegir, de trabajar con su propia experiencia para ir construyendo el sentido. Haneke consigue despertar al espectador de su letargo, de su posición de sujeto pasivo, y hace que se ponga en marcha su maquinaria intelectual y emocional.

Como ya dije antes, las tres películas que forman la trilogía, parten de hechos que sucedieron en la realidad (como en *Elephant* de Gus Van Sant por ejemplo). En *71 fragmentos de una cronología del azar*, aparte de la historia del joven asesino que termina

suicidándose, también encontramos otra historia real: la historia del niño inmigrante: fue una historia real que ocurrió en Austria, un niño de la misma edad que aparece en la película cruzó la frontera de forma clandestina. Alguien lo encontró, se publicó en la prensa, y al final todo acabó bien. Le dieron tanta publicidad que el gobierno y las autoridades responsables accedieron a que se quedara con una familia de adopción. De lo que no se hablaba tanto era de los cientos de niños que eran devueltos a su país. Esa historia fue la chispa que animó a Haneke a hacer la película.

Lo que “aprende” el niño cuando entra en esta sociedad es que lo único que existe es la belleza de las falsas imágenes. Esta idea se ejemplifica con el robo del tebeo y de la cámara de fotos. Ambos objetos son imagen. Así, lo natural es que el niño intente adaptarse a su nueva situación participando de esa mentira formidable.

Sus películas expresan un anhelo por un mundo mejor, se rebelan contra lo establecido, contra la falsedad, contra la crueldad. Se rebelan mostrando la crueldad de una postura tal que sugiera una alternativa. Muestran un tipo de violencia de consumo, que es lo que suele hacer el cine de espectáculo: transforma la realidad más cruel en un bien de consumo. Estas películas tienen una violencia pensada para que el público disfrute.

“El cine es el arte de la manipulación. Siempre he querido que mis películas sugieran una duda en cuanto a la realidad que muestran en la pantalla. Es para alertar al espectador, para despertar su vigilancia. También es posible, gracias al poder del cine, luchar contra las imágenes que, hoy en día, quieren hacer de la brutalidad un producto consumible.

Para mí, *Saló o los 120 días de Sodoma* de Pasolini, tuvo ese papel. Me chocó tanto que me sentí mal durante mucho tiempo. Es una de las pocas películas de la historia del cine que hace entender lo que significa la violencia. Habría que volver a hacer un *Saló* de vez en cuando” (Haneke, 2002: 6).

El arte de la manipulación. Haneke lucha contra las imágenes que hoy en día quieren hacer de la brutalidad un producto consumible. Denuncia con su cine la trivialización de la violencia por los medios, cómo la televisión ha contribuido a la desaparición de la conciencia y la emoción. Los medios y su relación con la violencia, la alienación y la catástrofe social. Los medios no han respondido a las preguntas sobre la incomunicación, sino que han contribuido al propio colapso del lenguaje.

“En el nacimiento de una sociedad posmoderna, los mass media desempeñan un

papel determinante: Estos caracterizan tal sociedad no como una sociedad más transparente, más consciente de sí misma, más iluminada, sino como una sociedad más compleja, caótica incluso...” (Vattimo, 1990: 78)

El cine de Haneke busca la manera de interpelar al espectador desde el énfasis en la recepción, exige su participación, su intervención. Los personajes de la película (como todos nosotros) viven gran parte de sus vidas mediante pantallas (teles, ordenadores-internet, video juegos, móviles, cine, etc...) y son socializados a través de ellas. Todo este desbordamiento visual crea cada vez más una mayor sensación de realidad, de verosimilitud. Y esto desemboca en la banalización de lo real, en la disminución de experimentar de las personas, de los espectadores. Esto facilita que los hechos representados sean separados de los contextos que lo hacen significativos. Este empobrecimiento de la experiencia (des-realización, deshumanización, des-sentimentalización) se ve agravado hoy más que nunca por la insondable red mediática que forma la denominada cultura audiovisual.

“...ya no percibimos la realidad, sino la representación televisiva de la realidad. Nuestro horizonte experimental es muy limitado. Lo que sabemos es poco más que el mundo mediado, la imagen. No tenemos realidad, sino un derivado de la realidad extremadamente peligroso, desde un punto de vista político, pero también en un sentido más amplio en nuestra habilidad para tener un sentido palpable de la verdad en la existencia diaria” (Haneke, 2002: 3).

Haneke combate esta sociedad posmoderna, esta sociedad del *espectáculo*, esta inmensa acumulación de espectáculos con un cine como arte (no como negocio), como un arte constitutivamente mediático. En *71 fragmentos de una cronología del azar* el diálogo con la representación televisiva de la realidad es explícito, es un cine que interactúa con otros medios. La película comienza con la noticia televisiva de una guerra en Somalia. Y termina con la noticia del asesinato en la sucursal bancaria y, luego sigue el informativo con más noticias, como la denuncia por abuso de menores a Michael Jackson. Durante toda la película las imágenes de informativos se intercalan con los propios fotogramas del film. Las noticias que dan los informativos son siempre malas noticias, noticias que reflejan el mundo crispado y fragmentado en el que vivimos.

Contra el modelo de representación mediática, Haneke se propone lograr una identidad entre estilo y mensaje, entre forma y contenido: crear un lenguaje

cinematográfico propio con el que interpelar al espectador. Parte de la prohibición de toda neutralidad basada en una actitud meramente contemplativa y de la absorción de la distancia estética. No impone ninguna sentimentalidad ni da respuestas cerradas. Dispone el film de manera fragmentaria, y todo se convierte en un conjunto de preguntas que interpelan al espectador. El que contempla es el que tiene que cerrar el relato. Los espectadores tienen que dejar de ser simples *voyeurs* para convertirse en parte de la película, en sujetos críticos y activos. Esto lo logra mediante una narrativa distanciada y un rechazo del realismo psicológico (que el espectador no se identifique con los personajes) que refuerza con sus procedimientos formales.

En esta película encontramos algunos de sus instrumentos formales característicos:

- Montaje fragmentario y abrupto: setenta y un fragmentos separados por abruptos fundidos en negro.

- *Dilatar* (normalizar) el tiempo (planos secuencia muy largos, generalmente fijos): recuperación del tiempo perdido, de la realidad. Por ejemplo, la escena del anciano hablando sentado por teléfono con su hija, con la tele encendida (plano fijo de 9 minutos). O la escena del estudiante entrenando al ping-pong con la máquina (plano fijo de 3 minutos). La duración de la escena es la que nos hace comprender algo más (si fuera más corta sólo tendría carácter informativo). Según Haneke: “la clave de encontrar la duración justa de una escena está en imaginar mi reacción como espectador ante una escena como ésta: ponerme en su lugar”.

- Fuera de campo (mostrar sin mostrar): las víctimas del asesinato, etc.

- Planos detalle (planos cosificadores): muestra las acciones de los personajes con planos detalles. Con esto quiere cosificar las acciones para mostrar su rutina, la deshumanización de las personas, su cosificación.

- Sólo sonido intradieгético: para Haneke, la música extradieгética sólo se utiliza para cubrir carencias. “Un sonido nunca debe acudir en auxilio de una imagen, ni una imagen en auxilio de un sonido” (Bresson, 1997: 51)

Él sólo usa música (en esta y en todas sus demás películas) que aparece dentro de la película.

- Grandes silencios: la escena de la cena (el conductor del furgón y su mujer); la pareja joven cuando se está acostando; el anciano haciéndose de comer solo, el conductor del furgón sentado a oscuras en el salón, etc.

- Creación de ambientes incómodos, que repelen y atraen: la conversación del anciano con su hija; la partida de ping-pong, los niños jugando en el borde del andén del metro, etc.

- El uso de lo audiovisual en lo audiovisual, del cine en el cine (metacine): utilización de la televisión, de sus imágenes como algo normal y rutinario, como un personaje más que nos acompaña cada día. Las imágenes dejan de ser representaciones de lo real para convertirse en la única realidad. Dejan de ser meras representaciones. La hiperrealidad de la comunicación de la que hablaba Baudrillard, el significado que es *más real que lo real*. Convivimos más con esas imágenes que con las personas. Esto acelera la deshumanización, la glaciación de los sentimientos.

- Carácter no moralizante: no hay efectismos, no se busca la lágrima fácil, no el choque sentimental sino intelectual, frío, calculado. Al contrario que otras películas cuya estructura narrativa es también fragmentaria (*Magnolia, Crash, Babel...*), en los filmes del director austríaco no hay líneas claras que separen a los buenos de los malos, especialmente en la trilogía. No hay héroes o villanos. En este aspecto, podría parecerse un poco al realizador americano Todd Solondz (*Happiness*), guardando las distancias y sobretodo las *formas*. Aquí en España, tenemos un cine parecido con Jaime Rosales (*Las horas de cada día* y *La soledad*). En la ópera prima de Rosales encontramos muchas similitudes con *71 fragmentos una cronología de azar*, y algunos de sus planos los podría haber filmado el propio Haneke.

Podríamos decir que Haneke es en sí un humanista posmoderno, que ve el cine como un instrumento para hacer pensar al hombre, pensar la realidad y no evadirla, despertarlo de su letargo contemplativo y empujarlo hacia la vida, hacia la acción. Lucha contra la pasividad del espectador, contra su carácter pasivo y conformista. No da respuestas, sólo plantea cuestiones, problemas de la sociedad, sólo lanza las preguntas fundamentales. Como dice Dylan, *las respuestas están flotando en el viento*.

En toda la trilogía y especialmente en esta tercera parte que nos ocupa, se pueden apreciar con nitidez alguno de los autores que han influenciado más en la formación del lenguaje cinematográfico de Haneke: los silencios de Antonioni, los diálogos de Bergman, la frialdad de Kubrick, y por encima de todo, la desnudez del cine de Bresson. Para Haneke, una imagen bella está bien para una exposición, pero no para una película.

Bresson, según Haneke, creó la *imagen ensuciada*. El cine debe tener una imagen justa, precisa, que verdaderamente exprese lo que hay que explicar. Las imágenes en la sociedad posmoderna son como una epidemia. La estética de la publicidad está tanto en la misma publicidad como en las películas de acción, de amor, etc. La estética de la publicidad es una mentira en cuanto a la realidad que trata; ya que si tratamos el sufrimiento de una persona con belleza, sería como una bofetada al sufrimiento del ser que está sufriendo. Es una cuestión estético-moral.

“No embellezcas ni afees. No desnaturalices. Retoca lo real con lo real” (Bresson, 1997: 69).

La alienación del individuo, la represión, la soledad se han convertido en un hecho, una banalidad al igual que los gestos cotidianos. Aparte de la escasa comunicación entre los seres humanos, lo más grave y lo que mejor refleja el cine de Haneke es que las conciencias ya casi no se definen por el desgarramiento recíproco, el reconocimiento, el sentimiento de incomunicabilidad, sino que el conflicto ha dejado paso a la apatía, a la total insensibilidad, y la propia intersubjetividad se encuentra abandonada. Después de la deserción social de los valores e instituciones, la relación con el Otro es la que sucumbe, según la misma lógica, al proceso de desencantamiento y nihilismo.

“Déjame solo, deseo y dolor de estar solo, así llegamos al final del desierto; previamente atomizado y separado, cada uno se hace agente activo del desierto, y lo extiende y lo surca, incapaz de vivir el Otro. No contento con producir el aislamiento, el sistema engendra su deseo, deseo imposible que, una vez conseguido, resulta intolerable: cada uno exige estar solo, cada vez más solo y simultáneamente no se soporta a sí mismo, cara a cara. Aquí el desierto ya no tiene ni principio ni fin”.

(Gille Lipovetsky)

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, Jean (1993): *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairos.
- BRESSON, Robert (1997): *Notas sobre el cinefotógrafo*, Madrid: Ardora.
- CASSETI, Francesco y DI CHIO, Federico (1991): *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós

- DEBORD, Guy (2000): *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-Textos.
- BEARDSLEY, Monroe D. y HOSPERS, John (1976): *Estética. Historia y filosofía*, Madrid: Cátedra.
- GORDILLO, Inmaculada (en prensa): *La fragmentación en el discurso audiovisual. El caso de Sin City*, Congreso Internacional Ibercom, Universidad de Sevilla.
- GORDILLO, Inmaculada (2007): *Configuración narrativa y posmodernidad: el cine fragmentado*, Universidad de Sevilla.
- HANEKE, Michael (2002): *The World that is known. Michael Haneke interviewed*. Internet.
- HOUELLEBECQ, Michel (2004): *Plataforma*, Barcelona: Anagrama.
- LIPOVETSKY, Gilles (2003): *La era del vacío*, Barcelona: Anagrama.
- LIPOVETSKY, Gilles (2006): *La felicidad paradójica: Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*, Barcelona: Anagrama.
- LIPOVETSKY, Gilles y CHARLES, Sébastien (2006): *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona: Anagrama.
- JAMESON, Fredric (2002): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.
- RACIONERO, Luis (2000): *El progreso decadente*, Barcelona: Anagrama.
- VATTIMO, Gianni (1996): *La sociedad transparente*, Barcelona: Paidós.