

Michael Haneke. Nostalgia de redención en su “trilogía de la glaciación”

Michael Haneke. The nostalgia of redemption at his “glaciations trilogy”

Juan Orellana Gutiérrez de Terán. Universidad CEU San Pablo

Recibido: 18-VI-2014 - Aceptado: 18-II-2015

Resumen:

Michael Haneke es considerado como uno de los cineastas europeos más críticos con el desenlace de la sociedad capitalista. En sus tres primeras películas, conocidas como La trilogía de la glaciación, sienta las bases ideológicas de su posterior trayectoria. Detrás de su lectura crítica es posible descubrir una nostalgia de liberación, de redención antropológica y social de fondo. En este artículo se analizan las metáforas del lenguaje fílmico de las tres obras, entendiendo la trilogía como un marco semántico y epistemológico integrado y coherente. En este artículo se concluye que en ellas no sólo se constata el desorden moral y antropológico de la sociedad posmoderna, sino que se apuntan el deseo y la necesidad de una salida en clave reparadora.

Palabras clave:

Haneke, redención, violencia, suicidio, nostalgia.

Abstract:

Michael Haneke is considered to be one of the most critical European filmmakers in capitalist development. In his first three films, known as The Glaciations Trilogy, he supports the foundation of his later career. Behind his critical approach, one may find a sense of nostalgia for some kind of liberation, for anthropological and social redemption. In this work, there is an analysis of the film's metaphors through the trilogy, that can be understood as an integral and consistent semantical and epistemological framework. This article will conclude that this trilogy, not only describes the disordered situation of morality and anthropology in postmodern society, but it also reveals the desire and need of a way out in a restorative sense.

Keywords:

Haneke, redemption, violence, suicide, nostalgia.

1. Introducción

1.1 Objetivo

El objetivo de este artículo es averiguar si el cineasta austriaco Michael Haneke, dentro de la forma en la que describe el mal en su llamada *Trilogía de la glaciación emocional –Vergletscherungs Trilogie–* (*El séptimo continente*, 1989; *El video de Benny*, 1992; *71 fragmentos de una cronología del azar*, 1994), incluye o deja espacio a la posibilidad de algún tipo de redención, aunque sea bajo la forma de una nostalgia. Tradicionalmente se ha considerado a Haneke un retratista de las patologías de nuestra sociedad occidental posmoderna, un forense que describe con fría precisión una sociedad que él describe en su cine como deshumanizada y enferma. Precisamente por eso, casi todos los estudios le consideran o un cineasta pesimista, o un mero notario que constata sin juzgar una catástrofe social y antropológica. Sin embargo, este trabajo parte de la hipótesis de que, al menos en parte de la filmografía hanekeana –concretamente en la citada trilogía–, es posible rastrear ciertos contrapuntos o puntos de fuga, que sugieren una posibilidad de superación del nihilismo, una cierta vía de redención de ese mal descrito de forma tan apabullante.

1.2. Estado de la cuestión

La obra de Michael Haneke es una de las más estudiadas a pesar de tratarse de un director en activo y en plena madurez de su carrera profesional. Por un lado, esto parece una ventaja, dado que el cineasta está disponible y puede ser entrevistado, hacer declaraciones, escribir artículos... Sin embargo, en este caso hay que matizar mucho. Siempre se buscan en las biografías de los autores con vocación de tales, las raíces de sus obsesiones, las claves de interpretación de sus temas de cabecera. En el caso de Haneke no es fácil, ya que odia explícitamente que alguien pretenda hacer esa indagación de causalidades.

“No hablo de mis hábitos sexuales ni religiosos. Demasiado íntimo. Rechazo hablar de mí porque siempre he tratado de borrar unas posibles instrucciones de uso sobre mi obra [...] Si las doy, robo al espectador la posibilidad de interpretar. Rechazo por sistema preguntas que puedan servir para explicar lo que hago. Y la religión, por supuesto, serviría para eso. Hay que mirar la obra y confrontar con ella, no con el creador. Sería idiota. Cuando leo un libro o veo una película no quiero saber nada del autor. Así permanezco autárquico” (entrevista en *El País*, 16/02/2013).

Preguntado precisamente por Carlos Reviriego sobre su posición religiosa, la cual permitiría entender mejor ciertas claves de su cine en la línea que estamos indagando, contestó: “Es una cuestión muy privada, casi como si me interrogase sobre mi vida sexual. Para quien le interese el tema, existe un libro escrito por un teólogo que por lo visto ha encontrado en mis películas ciertas connotaciones religiosas... No sé, me parece algo anticuado decirle si soy un hombre religioso o no...” (entrevista en *El Cultural*, 20/05/2004).

Por otro lado, además de este deliberado blindaje, a medida que Haneke va realizando nuevas películas, se hace necesaria una permanente revisión de las conclusiones de los estudios, actualización de las investigaciones y reinterpretaciones de su obra. Para nuestro caso, esto no supone un problema demasiado importante, dado que la *trilogía de la glaciación* es una unidad cerrada que se completó en 1994, y que tanto autor como estudiosos consideran como una trilogía acabada, al menos desde las perspectivas lingüístico-textual y epistemológica, que son en las que nos vamos a mover en nuestro análisis.

Existe una amplia bibliografía sobre el cine de Haneke y su trilogía. Por supuesto en Alemania se han realizado interesantes contribuciones, pero también en otros lugares de Europa y América, como Francia (sede de varias películas suyas), Reino Unido, Italia y España, amén de Canadá y Estados Unidos. Ciertamente, hemos podido comprobar que muchos textos repiten los mismos contenidos y apenas aportan originalidad. También existe una gran cantidad de entrevistas y breves artículos publicados en revistas inglesas, francesas y alemanas, pero la mayoría tienen un carácter excesivamente efímero o epidérmico, determinado por la promoción del estreno comercial de las citadas películas, y que tras ser consultados no parecen ofrecer material relevante para nuestro objetivo.

Por todo ello, tras analizar la bibliografía existente, hemos tomado como referencia para este artículo sólo aquellos estudios que realizan contribuciones propias y novedosas, y que son precisamente los estudios que aparecen citados como referentes para los autores del resto de las obras. Se trata de tres obras extranjeras a la que hemos añadido el mejor estudio que existe en lengua española, por considerar que, aunque poco conocida en las universidades no hispanas, supone una valiosa aportación al corpus académico sobre Haneke. Reseñamos sucintamente a continuación las líneas maestras de esas cuatro obras en lo que a nuestros objetivos compete.

Dentro de la reflexión académica en lengua española sobre Haneke, la obra *Michael Haneke. La disparidad de lo trágico* (2009) de Juan Hernández Les, doctor en Historia y profesor de Comunicación Audiovisual y Periodismo en la Universidad de Santiago de Compostela es, sin duda, una de las más profundas que se han escrito. Hernández Les parte de una descripción del momento cultural decadente de Europa y del fracaso del capitalismo como premisa para entender el sentido trágico de Haneke y su obra. Un panorama al que Haneke reacciona proponiendo una nueva relación espectador-película, una relación en la que el espectador se sienta incómodamente interpelado en su conciencia moral, pervertida por la actual cultura de los *mass media*¹. Para Hernández Les, Haneke es un cineasta trágico que entronca con la cultura griega, y cuyos temas son el azar, el destino, la culpa, la angustia, la soledad, el vacío, el sinsentido y la religión (Hernández Les, 2009: 27).

¹ El crítico Fernández Valentí alude a esta “incomodidad” como una especificidad propia de Haneke. Cf. Fernández Valentí, Tomás. Michael Haneke: *La cinta blanca*, in *Dirigido por*, n° 396 (enero 2010).

Para el autor, el cineasta austriaco, más que un crítico de la sociedad, “tiene miedo de la sociedad en la que vive”, pues Europa ya no es lo que su cultura y tradición podrían hacer sospechar (Hernández Les, 2009: 28). Respecto a la cuestión de la redención de esos males, que es el tema de nuestra indagación, el autor tiene claro que Haneke rechaza la posibilidad de solución para los problemas humanos. Por otra parte, Hernández Les cree que los estudios sobre Haneke que preceden al suyo ignoran temas como el dolor, el sufrimiento, el temor y la tristeza (Hernández Les, 2009: 34). La razón por la que los personajes de sus películas están perdidos, solos, no conocen nada y no saben cómo enfrentarse al mundo está en “que se parecen a las personas de nuestro mundo, que al ser enteramente inmorales, no mantienen con las personas, con las cosas, ningún tipo de relación racional, de amor, de afecto, de comprensión” (2009: 37).

Asomándonos fuera de nuestras fronteras, hay otra investigadora de referencia general, Lisa Coulthard, profesora canadiense de la University of British Columbia de Vancouver, que propone una mirada más optimista sobre la obra de Haneke, en su capítulo *Ethical violence: suicide as authentic act in the films of Michael Haneke* (McCann: 38-48). Ella se centra en el tratamiento del suicidio en su filmografía, profusamente presente, y lo analiza desde el concepto de “acto” que Lacan elaboró durante su famoso seminario sobre *La ética del psicoanálisis*, que se extendió entre 1953 y 1979 en París. Se concibe el suicidio no como fruto de una desviación psicótica, sino como afirmación reveladora a la que vez deconstructora del “yo”.

La lectura positiva que propone Coulthard se basa en la contingencia de los pequeños actos que desembocan en el suicidio. Según ella, queda claro que cualquier acción podría ser sustituida por otra, cada elección por otra diferente, que podría haber conducido a los personajes a una resolución más humana, menos fatal. Como si la banalidad de lo que vemos en la película pusiera sutilmente el acento en las elecciones libres de los personajes. Por tanto, en esta autora, la posible redención no tendría lugar al final, sino durante el desarrollo de los acontecimientos que narran los filmes, y a través del ejercicio de la libertad del sujeto.

Más “neutral” en sus valoraciones y muy rigurosa en sus descripciones es la importante obra de Peter Brunette, *Michael Haneke* (2010), uno de los estudios más citados en la actual bibliografía sobre el cineasta. En esta obra se ofrece una análisis profundo de cada una de las películas de Haneke, amén de algunos anexos de variado interés. Propone una lectura más antropológica que sociológica, pero sobre todo lingüística, e interpreta los recursos cinematográficos de Haneke en una clave que permita entender el pensamiento del cineasta como un todo coherente. En ese sentido analiza cada detalle fílmico como parte de un discurso muy racional y meticulosamente riguroso.

Esa misma valoración se puede hacer de la imprescindible obra italiana de Fabrizio Fogliato, *Il cinema di Michael Haneke. La visione negata* (Edizione Falsopiano, Alessandria, 2008), que ofrece una interpretación afinada y precisa de la obra del cineasta. Ambos estudios nos ofrecen elementos de análisis muy pertinentes para conseguir el objetivo de nuestra investigación, que pasa necesariamente por el análisis fílmico de la trilogía.

2. Metodología

Para tratar de alcanzar el objetivo propuesto, vamos a emplear la metodología propia del análisis fílmico estructural, llegando a conclusiones a través de una inferencia necesariamente inductiva y abstractiva, y a partir de una perspectiva cualitativa e inevitablemente interpretativa (Casetti, 1991: 37). Se trata en definitiva de aplicar un modelo de corte semiológico en la línea de Francesco Casetti (Casetti, 1991) y Ramón Carmona (Carmona, 1993). Se van a analizar las tres películas, siguiendo un proceso de *estratificación* –en terminología de Casetti– para identificar elementos homogéneos –estilísticos, temáticos o narrativos (Casetti, 1991: 45)– buscando si existen metáforas narrativas o símbolos cinematográficos en relación con la hipótesis de partida. Para que las conclusiones puedan ser validadas, y siguiendo las indicaciones propuestas por Jacques Aumont y Michel Marie (Aumont y Marie, 1990) deben darse dos condiciones, a saber, que cada conclusión sea documentable, es decir, que esté directamente apoyada en recursos cinematográficos concretos empleados por el director; y que la conclusión sea coherente con el planteamiento global que se ha descubierto en la trilogía, que no entre en contradicción con ninguna otra de las conclusiones a las que se llegue.

De darse esta contradicción habría que inferir que, o bien la inducción/interpretación que hemos hecho es incorrecta, o lo son las otras conclusiones; o bien el pensamiento del director no es coherente; o finalmente, que hay una evolución en el pensamiento del director, algo poco probable al tratarse de una trilogía realizada en sólo cinco años por un director bastante monolítico. Tanto la obra completa del director como esta trilogía y cada película concreta deben considerarse como un modelo orgánico en el que cada particular tiene una relación con el todo, y el todo ayuda a comprender cada particular. Por ello el lenguaje narrativo de Haneke va a ofrecer también en sí mismo una visión del mundo.

3. La nostalgia de la redención en la “Trilogía de la glaciación”

3.1 Marco referencial de Haneke

Conviene recordar un par de apuntes biográficos de Haneke que contextualicen aunque sea mínimamente el marco de referencia cultural en el que hay que leer sus textos fílmicos. El padre de nuestro autor era protestante, el director y actor de Düsseldorf Fritz Haneke. Su madre era católica, la actriz austríaca Beatrix Degenschild. Nace Haneke el 23 de marzo de 1942 en la Munich nazi, en plena Guerra Mundial. Enseguida su padre –al que vio cuatro o cinco veces en su vida– les abandona, y la madre retorna con su hijo a su Austria natal, a la sazón ocupada, y Michael es enviado al campo, a casa de su tía, por razones de seguridad. Al terminar la guerra su madre se casa con un compositor judío y vuelve a vivir con su hijo. A los trece años Haneke se plantea hacerse clérigo. Crece en un ambiente muy femenino en lo familiar y muy duro y desagradable en lo sociopolítico. Se dedica a estudiar piano, y finalmente ingresa en la Universidad de Viena donde cursa filosofía, psicología y dramaturgia.

Da sus primeros pasos como crítico de cine y editor de televisión, momento en que se gesta su conocida aversión por este medio de comunicación. Sin embargo, allí pudo realizar sus primeros montajes teatrales, donde se curtió como director de actores, y realizó sus primeros telefilms en las cadenas Södwesftun y Österreichisches Rundfunk. Fue la época en que adaptó *El castillo* de Kafka, y a autores como Moses Joseph Roth o a Peter Rosf. Aunque Haneke considera su mayor influencia al escritor realista alemán del siglo XIX Theodore Fontane. Su carrera comercial cinematográfica comienza en 1989, con su “trilogía de la glaciación”, y se extiende hasta el presente, con películas que han cosechado numerosos premios, como el es caso, por citar algún ejemplo, de *La pianista* (2001), *Caché* (2005), *Funny Games* (1997, 2007) o *Amor* (2012)

Ha dirigido producciones teatrales a partir de Brecht, Kleist, Strindberg y Goethe en Berlín, Múnich y Viena, donde reside. En 2006, montó un particular *Don Giovanni*, de Mozart, para la Bastilla, perteneciente a la Opera de París. Y en 2012 los espectadores españoles pudieron ver su versión de la ópera bufa de Mozart *Cosí fan tutte* en el Teatro Real de Madrid.

Respecto a las fuentes cinematográficas de Haneke, Hernández Les señala a Antonioni –en cuanto a planificación–, Bresson –su concepción de la forma cinematográfica–, Tarkovski, Kieslowski y Straub (Hernández, 2009: 25-26), y lo vincula a los autores que Schrader llama trascendentes, a saber Ozu, Bresson y Dreyer (2009). Haneke ha declarado en algunas ocasiones que sus películas preferidas son *Au hasard Balthazar* y *Lancelot du Lac*, del citado Bresson, y *Saló o los 120 días de Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini, que toma como modelo de representación no pornográfica de la violencia.

3.2. La trilogía de la glaciación

Las tres primeras cintas comerciales de Haneke se conocen como la trilogía de la glaciación o de la glaciación emocional. Son *El séptimo continente* (*Der siebente Kontinent*, Austria 1989), *El video de Benny* (*Benny's video*, Austria/Suiza, 1992) y *71 fragmentos de una cronología del azar* (*71 fragmente einer Chronologie des Zufalls*, Austria 1994). El nombre lo sugirió el propio Haneke, ya que él mismo definió esas películas como “un testimonio de la progresión de la glaciación emocional de mi país” (Bono: 1992). Vamos a proceder a un análisis individualizado de cada uno de los largometrajes, desde la perspectiva que nos interesa, es decir, tratando de deducir la concepción del mal que subyace en cada una y las vías de superación de dicho mal.

3.2.1. *El séptimo continente*. La nostalgia del Paraíso

La película se inspira en un caso real y se centra en una pareja austríaca a finales de los años ochenta, Georg y su esposa Anna. Su vida transcurre en la más profunda monotonía rutinaria, sólo rota por algunos sucesos dramáticos como la muerte de un familiar, los problemas del hermano de Anna o las llamadas de la profesora de su hija advirtiendo de su comportamiento extraño. Aunque la película se desarrolla a lo largo de tres años consecutivos, se subraya que la rutina

sigue siendo la misma. En un cierto momento, después de unos preparativos, la familia se encierra en su casa, y con un metódico procedimiento, y tras destruir todas sus pertenencias, se suicidan. Durante toda la película se nos muestra en diferentes momentos un gran poster turístico de Australia que ofrece un paisaje relajante e idílico.

Análisis

La primera película no televisiva de Haneke es una auténtica declaración de intenciones temáticas. La cámara mira de frente el horror, con la asepsia de un cirujano que aparentemente no toma partido. Ni el guion ni la puesta en escena se centran en indagar en la naturaleza del mal moral, ni incluso en las acciones “inmorales” y daños que unos personajes pueden infligir a otros. Haneke inaugura su filmografía partiendo directamente de la ausencia de sentido, tanto de los personajes, como a nivel estructural, cultural. El occidente postindustrializado es el escenario en el que el cineasta deliberadamente quiere situar la acción. Por tanto, al rastrear la pista de una nostalgia de la redención en este film a través de sus protagonistas, habrá que declinarla como nostalgia de sentido, de significado, nostalgia de un valor último para la vida. A Haneke parece no interesarle tanto proponer una lectura moralista de la decadencia de occidente, donde se subrayen los aspectos éticos, como constatar fríamente la pérdida del sentido de la vida en la sociedad posmoderna.

En la película se parte de un infierno de facto. El infierno de la vida de unos personajes que se ha vaciado de la calidez humana, y ha quedado reducida a mera rutina mecánica, que también ha prescindido de cualquier encuentro verdaderamente interpersonal. Lo humano se ha esfumado en algún momento de la historia de los personajes previo a la diégesis. Por eso es tan frecuente que, en los encuadres de los personajes, sus rostros –expresión estética canónica de lo humano– estén fuera de campo.

En la puesta en escena, lo humano ha sido sustituido por lo tecnológico y lo mecánico, no tanto en un sentido literal, sino metafórico: los personajes se han transformado en autómatas, viven su vida como mera rutina sin objeto, han dejado de estar “presentes” en su propia acción, en su propia vida. Los objetos “han triunfado” sobre la persona (Brunette 2010: 14). Es lo que la citada profesora de la University of British Columbia, Lisa Coulthard, califica como la des-subjetivación cinematográfica en la obra de Haneke (McCann, 2011: 43), o lo que Peter Brunette describe como “muerte en vida” (Brunette, 2010: 12).

Ese es el sentido profundo del arranque del film, con la secuencia del lavado automático del coche. Unos personajes cuyo rostro está fuera de campo, encerrados en un coche que está atravesando un túnel de lavado. Sólo hay sonidos de la maquinaria, encuadres del proceso mecánico, con una iluminación fría y oscura. Los personajes no tienen ninguna comunicación, ninguna expresividad en su interpretación, están encerrados dentro de un mecanismo, que lava las cosas por fuera, y las deja intactas por dentro. En ese sentido, este film puede verse como una anticipación de los temas que

planteará, una década después, *American beauty* de San Mendes (Foundas, 2001). Frente a ese mundo cosificado, y en oposición a él, no sólo se encuentra la reiterada idílica fotografía turística de Australia, sino también el breve plano de los sonrientes padres de Georg, que viven en el campo rodeados de la naturaleza no contaminada por la industrialización (Brunette, 2010: 18).

En ese contexto de “robotización” de lo humano, Lisa Coulthard insiste en que el suicidio de los protagonistas no es el desenlace dramático inevitable de una cadena causal. No hay progresión teleológica en la trama argumental, sólo monotonía lineal claustrofóbica y opresiva. (McCann, 2011: 42). Incluso el acto mismo del suicidio está realizado de una forma mecánica, como una rutina más. A los protagonistas no les ocurre nada malo desde el punto de vista social o económico, al contrario, van prosperando,... No se trata de un infierno matrimonial (la pareja se lleva bien, incluso siguen manteniendo una cierta vida sexual incorporada a la rutina), ni familiar (la niña es cariñosa y no especialmente problemática),... Se podría decir más bien que es un infierno ontológico. Sencillamente les ha invadido la tristeza y el hastío. Una tristeza que les ha llevado a ir arrinconándose en las esquinas de su vida, como expresa cinematográficamente la metáfora de la esquina donde está el televisor (Hernández Les, 2009: 60).

Al igual que en la tercera película que analizaremos más abajo, entre los personajes son más frecuentes los momentos de incomunicación, que los de verdadero encuentro. Incluso cuando el matrimonio mantiene relaciones sexuales se percibe el mismo mecanicismo de la rutina. “A causa de la imposibilidad de comunicar el propio dolor existencial, la familia se auto-elimina” (Fogliato, 2008: 35). La presencia de la televisión, incluso en el momento supremo del suicidio, es signo de la alienación total, y señala la cultura de los *mass media* como morfina que ayuda a sobrellevar la nada, siendo ella misma factor de homologación y difusión de esa nada. Lo mismo se repetirá en *71 fragmentos*... Haneke se preocupa de mostrar cómo para nuestros personajes su vida como tal no funciona, está vacía, no tiene interés, y mucho menos sentido.

Sin embargo, encontramos algunos elementos que, en el conjunto del texto fílmico, suponen una excepción simbólica de sumo interés para nuestros objetivos. Por ejemplo, los personajes no son completamente insensibles a su tragedia, pues cuando Anna se echa a llorar en el coche sin aparente justificación, rompe las categorías de la puesta en escena deshumanizada envolvente y expresa el dolor de su vacío.

En esa línea, es muy significativo el complejo personaje de la niña, Evi, que por su propia condición infantil podría pensarse que esté llamada a encarnar la inocencia y la esperanza. Por un lado, aparte de sucumbir a la rutina y falta de afecto sensible de sus padres hacia ella –que se manifiesta en su deseo de llamar la atención fingiendo ceguera– el guión deja claro que ella expresó una vez su deseo de morir. Oyendo un canto religioso que rezaba: “Espero con ansia la hora de mi muerte”, ella añadió “Yo también”. Esta connotación religiosa no está aislada en la subtrama, ya que dentro de sus hábitos particulares, Evi reza todas las noches y pide a Dios: “Haz que sea buena, para verte en el cielo”.

Ese deseo del cielo, que es el mismo en ambos ejemplos –y que se repite en un personaje de la tercera película–, tiene su paralelismo en los insertos reiterados del citado paisaje australiano, que se presenta a los ojos de nuestros personajes y del espectador mismo como Paraíso perdido. De la relación de los diversos significantes citados parece seguirse que los personajes entienden su propia muerte como sinónimo de paz y descanso. Ese inserto sólo se puede leer como una metáfora del deseo de los personajes, de ese deseo radicalmente insatisfecho que les ha sumido en una depresión existencial. Este plano posee además “la textura de un sueño o de una idea con rasgos de anhelo e ilusión” (Guerra, 2007).

Por ello más que hablar de nostalgia de la redención en esta primera película habría que hacerlo de nostalgia del “Paraíso perdido”, entendido no tanto como utopía literal, sino como metáfora de una vida con sentido, en la que lo humano vuelva a ser el centro. Algo así concluye A. Bingham cuando afirma que esa imagen de Australia da a entender que la familia puede encontrar en la muerte lo que no han encontrado en vida (Bingham, 2004)

3.2.2. *El video de Benny*. La nostalgia de la conciencia

También el argumento de esta segunda película se basa en un hecho real. El protagonista es Benny, un adolescente de familia acomodada, que vive con sus padres y hermana. Está obsesionado con la realización y visionado de videos. Lo primero que vemos es un video doméstico de la matanza de un cerdo, repetido una segunda vez en cámara lenta. Benny acude frecuentemente a un videoclub, donde conoce a una chica de su edad a la que invita a casa. Tras mostrarle el video del cerdo, Benny la asesina con el mismo objeto empleado para la ejecución porcina, y graba el proceso de agonía y muerte de la chica con su videocámara. Después va a la peluquería y se corta el pelo al cero. Cuando sus padres descubren el hecho deciden proteger a su hijo. Él y su madre se van de viaje turístico mientras el padre se encarga de hacer desaparecer el cuerpo de la chica y ocultar las pruebas. Cuando regresan, Benny confiesa a la policía el hecho de forma bastante indolente.

Análisis

Si la primera película de Haneke se construía sobre la ausencia de sentido que padecen los personajes, en esta el guión deja un espacio mucho mayor a plantear el problema moral. Ciertamente, el cineasta vuelve a dar esquinazo a la tentación de sugerir una perspectiva moralista de los hechos, pero en esta ocasión plantea de una forma muy desnuda la cuestión del mal y del bien. La plantea paradójicamente desde su ausencia. Benny nunca sufre remordimientos por lo que ha hecho, al menos hasta el final. Y tampoco está del todo claro. Al menos, cuando confiesa y sus padres son traídos por la policía a la comisaría, les mira a los ojos y les dice: “Entschuldigen” (Disculpad). Sólo dice esto quien de alguna manera lamenta lo sucedido. Pero no sabemos si su disculpa es pragmática –por las incómodas consecuencias legales que van a acarrear sus actos– o moral –de arrepentimiento por una acción perversa–. Cuando le policía le pregunta que por qué ha decidido entregarse contesta: “Porque sí”. No obstante, está ambigüedad deliberada de Haneke le deja al es-

pectador la legitimidad de aventurar la posibilidad de un gesto humano, personal, en el que por un momento Benny reconoce un sentimiento de culpa.

“Nuestra cultura está marcada por el judaísmo y el cristianismo, y eso hace que llevemos en las entrañas el sentimiento de culpabilidad. No soy un adicto a la culpabilidad, pero la idea de filmarla me ha obsesionado. A lo largo de una década llené mi biblioteca de manuales de educación de los siglos XVIII, XIX y XX, que me han servido de inspiración y apoyo.” (Entrevista de Borja Hermoso para *elmundo.es*, mayo 2009)

Por su parte, los padres de Benny sí que afrontan el crimen en términos meramente pragmáticos: qué es lo más conveniente desde el punto de vista práctico. Es decir: qué decisión es la que les va a permitir mantener el estado de cosas, el *status quo* normalizado en el que viven. En el caso de Benny se puede entender si le calificamos como sociópata, que es casi la única posible interpretación que podemos hacer del personaje; pero en el caso de sus padres, que no padecen ningún trastorno mental, la ausencia –aparente– de conflicto moral es muy llamativa. Sin embargo, hay fisuras en la construcción que Haneke hace de los personajes que dejan espacio para hablar de una nostalgia del bien, o al menos una nostalgia de la conciencia moral. Concretamente, la madre, cuando rompe a llorar ante su hijo en su viaje evasivo por Turquía, pone de manifiesto la profunda ruptura interior que vive, la tragedia humana que está viviendo en lo profundo de su ser. Es un plano que recuerda al de la madre de *El séptimo continente*, cuando se echa a llorar en el coche ante el silencio de su familia.

El séptimo continente dibujaba en su puesta en escena una sociedad capitalista despersonalizada, en el que individuos y máquinas se asimilaban mutuamente. *El video de Benny* profundiza en ese aspecto fílmico dando un paso más. La falta de sentido conlleva una ausencia de moralidad, entendida como relación proactiva del sujeto con el bien, y el interés pragmático se convierte en el único motor de la sociedad postindustrializada. Por eso aquí el acento está puesto en la crisis de la conciencia moral, como otro paraíso perdido del hombre occidental. “No pienses que el mundo no te quiere. Sólo hay convenciones que respetar”, es el terrible mensaje que le lanza el padre al chico cuando se ha rapado la cabeza. Es decir, si sólo hay convenciones –y no convicciones–, no parece muy grave saltárselas.

Esa ausencia de moralidad corre paralela en este texto fílmico a la ausencia de vínculos, ya que, como muy bien apunta Fogliato, Benny no mantiene ninguna relación con sus padres, y siempre se aísla perdiendo el sentido de la realidad, encerrado en su cámara oscura, su caverna particular (Fogliato, 2008: 54). Aquí encontramos un nuevo paralelismo semántico con la falta de relaciones afectivas paternofiliales que descubríamos en la película precedente. Es muy elocuente la escena en la que padres e hijo cenan en absoluto silencio, dejando oír únicamente el ruido de los cubiertos. Ausencia total de comunicación y calor humano. O cuando el padre le lanza una batería de preguntas a las que el hijo no responde a ninguna. Justo antes de ese momento él ha ido a la peluquería y se ha cortado el pelo al cero, como buscando una imagen de sí mismo más despersonalizada, más gregaria. Otro elemento semántico que se relaciona con las metáforas de las des-subjetivación de la que hablaba la profesora Lisa Coulthard.

A los elementos semánticos relacionados con la primera película que hemos mencionado (la falta de comunicación vinculante, el llanto de la madre) se añade un recurso icónico muy expresivo y específico de este segundo film y que es la analogía visual que establece Haneke entre la muerte del cerdo y la de la chica, como metáfora de animalización –deshumanización–.

3.2.3. *71 fragmentos de una cronología del azar*. La nostalgia del encuentro

Esta tercera película también se inspira en un hecho real, y es un precedente de lo que veinte años después se va a ser el cine multiprotagonista o con multitramas. Un letrero nos informa de un suceso acaecido la víspera de Nochebuena de 1993: un joven entra en una sucursal bancaria y dispara al azar y a bocajarro a varios clientes que caen muertos o heridos. El asesino, tras abandonar el local, se pega un tiro en la cabeza. La película se abre con imágenes de un informativo televisivo que da cuenta de numerosos conflictos violentos del mundo. Este recurso semántico se va a repetir varias veces a lo largo del film, e incluso va a terminar de la misma manera. Se trata de una película coral en la que se nos presentan de forma deliberadamente muy fragmentada diversos personajes, que van a converger en la escena final. Uno de ellos es Marian, un niño rumano inmigrante ilegal que entra en Austria colándose en un camión. Vive de la mendicidad hasta que un matrimonio le va a acoger en su familia.

El segundo personaje, Bernie, es un soldado que va a robar armas, una de las cuales se la va a vender al futuro asesino. El tercer personaje es Hans, un guardia jurado casado con Maria, que acaba de ser madre y trabaja transportando dinero de una sucursal bancaria a otra. El cuarto personaje es Max, el asesino, un joven deportista que vive en una residencia de estudiantes. Estos personajes y sus tramas se van a ir cruzando para terminar en el luctuoso desenlace, cuando varios personajes se encuentren a la vez en el banco. Da la impresión de que el asesino quería simplemente suicidarse y al sentirse maltratado en el banco y en la gasolinera decide “matar” antes de “matarse”. El hecho de que unas secuencias antes le veamos calcular la caída desde un alto edificio nos induce a pensar en su proyecto de quitarse la vida.

Análisis

Esta conclusión de la trilogía, quizá por su estructura coral, es la que ofrece más riqueza de personajes, situaciones y aproximaciones al tema que nos ocupa. Sobre el cimientamiento de la ausencia de sentido (primer film) y de la conciencia moral (segundo film), se da un tercer paso –claramente presente en las otras películas, pero aquí mucho más desarrollado– que es la ausencia de calidez-calidad en las relaciones humanas entre los personajes. A diferencia de las anteriores, aquí hay diversos personajes que mantienen intensas relaciones personales, pero todas atravesadas por la frustración de no alcanzar una auténtica comunicación, un encuentro humano que pudiéramos calificar de satisfactorio. Por ejemplo, Hans ama sinceramente a su mujer, pero no tiene paciencia y la acaba lastimando; Inge y Paul tratan de acoger a una niña que siempre les rechaza con hostilidad; Tomek mantiene una relación de amor/odio con su hija, y el propio Max se relaciona formal y distantemente con su familia por teléfono. Por su parte Marian es huérfano y carece de vínculos.

Sin embargo, si en las anteriores películas había pequeños gestos de afecto, como una ligera caricia o una mirada, aquí el reclamo afectivo es mucho mayor. Los personajes mendigan afecto. El niño es una metáfora viva, mendigando por las calles infructuosamente; el anciano Tomek va al banco por ver a su hija pero no se atreve a decírselo, y luego mantiene larguísimas conversaciones telefónicas llenas de chantajes emocionales; Inge y Paul no ahorran esfuerzos para conseguir un hijo al que querer, ... pero el más interesante es Hans. Hans ama a su mujer, de difícil trato, reza por ella, y un día, en el silencio de la cena, le espeta: “Te quiero”, a lo que ella responde a la defensiva de forma ingrata y despectiva. Él no puede más y le da un cachete en la cara, de lo que rápidamente se arrepiente. Ella hace cuentas con lo que acaba de suceder y le acaba acariciando la mano.

Continúan cenando en silencio. Un silencio que Fogliato califica de “silencio ensordecedor” (Fogliato, 2008: 79). Queda de manifiesto que existe en ellos –y en todos los personajes– una incapacidad última de expresar de forma completa sus sentimientos, su necesidad de sentirse amados y de amar (Brunette, 2010: 46). Todos están encerrados en una soledad autoimpuesta que les hace sufrir enormemente. Jean-Claude Polack afirma que esta escena representa la quintaesencia de la temática del film, ya que el amor aparece como una declaración obscena (Polack, 1998: 130). Por tercera vez, también en esta película vemos a una mujer que rompe a llorar como única forma de expresar lo que lleva dentro.

Haneke introduce un elemento en esta incomunicación que es común en toda la trilogía: las modernas tecnologías de la comunicación (Hernández Les, 2009: 87). Esta paradoja comunicación-incomunicación la protagoniza aquí la televisión –como en el primer film; en el segundo era el video doméstico–, un medio muy familiar para el cineasta y con el que siempre ha sido hipercrítico. Muchos personajes tienen siempre la televisión encendida, mientras esta sólo ofrece noticias de muerte y violencia. “Para Haneke, la televisión se convierte en un objeto-ícono de un mecanismo económico tácito y “libre”, alimentado del capital a través del cual las imágenes se vuelven el motor tanto de las acciones internacionales como de las individuales” (Fogliato, 2008: 81). Por su parte, Hernández Les dictamina: “La televisión es el centro de nuestras vidas, viene a decirnos Haneke. Vivimos dentro de ella, o ella vive dentro de nosotros” (Hernández Les, 2009: 88).

Este insistente símbolo de la sociedad de la información/incomunicación se complementa con los planos de créditos iniciales, en los que el niño rumano –que por tanto viene de una sociedad no capitalista– entra en la ciudad por la noche, y lo que sus ojos pueden ver por la autopista son las luces de neón de las grandes multinacionales, Coca Cola, Philips, McDonald’s, ... metáforas visuales de una sociedad de la opulencia que se ha dejado la humanidad por el camino. En un momento dado vemos cómo Marian se comunica con un chico en la distancia: entre ellos está la vía del metro y un tren que pasa. Otra vez la tecnología que se interpone. En este caso un medio de transporte ideado para facilitar la vida de los ciudadanos. Incluso el matrimonio adoptante decide acoger en su casa al niño rumano a través de un programa de televisión.

También la lucha interminable de Max con la máquina de ping-pong sugiere la relación del hombre con la técnica. “Escena provocativa e irritante en la que no sucede nada, pero en la que se tiene la desagradable sensación de que esa “nada” es una realidad de vida a causa de la modernización incontrolada por la que el hombre se ha convertido en un robot” (Fogliato, 2008: 78). Para poner de manifiesto estas cosas, por contraste y a diferencia con las anteriores películas, aquí sí se muestran muchos planos cortos de rostros, que ya no están fuera de campo, aunque este recurso –ya analizado en las otras películas– también es utilizado aquí (Brunette, 2010: 47). La deshumanización comunicativa también se expresa a través de los largos lapsos de silencio que hay en esta película y en las anteriores.

No es banal el hecho de que las noticias internacionales que ofrece la televisión al principio de cada bloque cronológico se refieran a barbaridades, masacres y genocidios, pues la intención de Haneke es mostrar es cómo una sociedad de la información que alimenta a los ciudadanos continuamente con este tipo de mensajes favorece que se reproduzca en el individuo un nihilismo violento como hipótesis de solución a los problemas.

Otro elemento metafórico interesante es el del rompecabezas. Max, el futuro homicida/suicida no sabe hacerlo, como si no encontrara la *gute gestalt* de su vida, con lo que volvemos al problema del sentido. Cuando su amigo le muestra el resultado correcto, vemos que se trata de una cruz latina, símbolo cultural a la vez de la muerte y de la redención. Peter Brunette también ve esta metáfora una alusión al propio concepto narrativo del film, formado por fragmentos sueltos que hay que tratar de componer (Brunete, 2010: 47). A Hernández Les, en cambio, le parece un claro símbolo de fatalidad (Hernández Les, 2009: 84).

Encontramos indudablemente un paralelismo, y en esto coincidimos con David Pérez (2008:290) con la película de *Elephant* de Gus van Sant (2003) basada también en un hecho real, los asesinatos del instituto de Columbine. Asesinatos gratuitos como reacción nihilista ante la falta de sentido global de una sociedad.

De todos los elementos semánticos del film hay uno especialmente novedoso e interesante: el elemento religioso. Hans experimenta la impotencia ante su anhelo de felicidad. Y ese sentimiento dramático le lleva a la oración. Encerrado en el baño de su casa reza lo siguiente:

“Dios mío, haz que la niña viva mucho y tenga salud. Que yo viva mucho y tenga salud. Que Marie se sienta más feliz. Ayúdame a ser mejor, más feliz. Haz que no padezca una enfermedad mortal. Haz que no haya una guerra mundial ni una catástrofe nuclear en vida nuestra o de nuestros hijos. Ayuda a los que sufren en este mundo. Te doy las gracias por todo Señor. Amén.”

En esa oración va desde su situación particular a la del mundo entero, pasando por sus seres más queridos. Expresa la nostalgia de la redención a todos los niveles, desde el individual al social. Fogliato ve en el miedo el motor de dicha plegeria (Fogliato, 2008: 78). Para Hernández Les, toda la filmografía de Haneke, y claramente esta película, responde a una

concepción muy determinista y luterana del destino humano, con una especie de sintonía la idea jansenista de la predestinación. Como si la libertad de cada individuo no bastase para reconducir su camino en otra dirección (Hernández Les, 2009: 82).

3.3. *La nostalgia de la redención en la “Trilogía de la Glaciación”*

Una vez analizados los elementos semánticos que en esta trilogía suponen un contrapunto a la “glaciación” descrita por Haneke, es el momento de ver si, en conjunto, de ellos se puede desprender una interpretación no monolítica de la propuesta de Haneke. En terminología de Casetti, ofrecer un “catálogo de presencias” que nos permita deducir una lógica intencional en las decisiones de puesta en escena de Haneke (Casetti, 1991: 49).

Es indudable que al autor austriaco le mueve sobre todo una intencionalidad crítica. A partir de sucesos reales ofrece en esta trilogía un despiadado diagnóstico sobre la “glaciación” de lo humano en la posmodernidad capitalista. Ciertamente, la última palabra de Haneke no es la esperanza, sino la muerte y el sinsentido. “Yo en mi cine ni analizo ni redimo, eso son territorios utópicos” (Entrevista en *El Cultural* 24/10/2001). Como afirma Oliver C. Speck: “La destrucción de cualquier posibilidad de reconciliación de los fragmentos muestra el suicidio y la automutilación como gestos completamente nihilistas que no tienen valor redentor” (McCann, 2011: 61).

Haneke prefiere centrarse en el problema del mal, y huye de formular explícitamente respuestas o soluciones. “No quiero dar respuestas, sólo plantear preguntas” (Entrevista en *El Cultural* 24/10/2001). Lo hace porque cree que, en nuestra sociedad anestesiada, lo que faltan hoy son las preguntas adecuadas. “No me veo capacitado para dar soluciones, tan sólo para articular la pregunta del modo más preciso posible” (Entrevista en *El Cultural* 20/05/2004). “Mis películas son una forma de omisión consciente del lado bello de la vida” (Howarth, 1998: 59). Sobre esa declaración, Fogliato ve la intención de Haneke de hacer surgir la enfermedad y confusión cotidianas del hombre contemporáneo, construyendo una “nada” en la que la única certeza posible es la de una realidad adulterada a través de la manipulación de las imágenes (2008: 15).

Fabrizio Fogliato se refiere indirectamente a la necesidad de redención de los personajes de Haneke cuando afirma que estos se dividen en dos categorías: víctimas culpablemente inconscientes en el rutilante mundo contemporáneo, o autómatas teledirigidos privados de cualquier emoción. Por eso habla de “sujeto post-humano”, y lo compara con los retratos de Francis Bacon, a la vez que indica que se trata de una concepción falsa del ser humano (2008: 14-15). Para Fogliato los personajes de Haneke experimentan una ambivalente tensión: por un lado, el mal que reside dentro de cada hombre y al que se desea combatir; por otro lado, la inclinación a esa misma maldad (2008: 19). Se trata de una especie de guerra civil vivida en lo cotidiano, en la que uno es enemigo de sí mismo. “La experiencia de lo cotidiano viene descrita en la trilogía como algo monstruoso, en la que la separación de la realidad de los personajes es el detonante de acciones violentas e inexplicables que tienen como único objetivo la destrucción.” (2008: 34).

El estudioso italiano señala la anestesia del deseo como el síntoma de esta deshumanización. La ausencia de deseo es expresión de la falta de un sentimiento de uno mismo. La vida de los individuos está tan sometida a unas superestructuras que regulan toda la vida, que les obliga a refugiarse en una apariencia que les permita sentirse socialmente aceptados. “Estamos solos como individuos, vivimos en medio de los otros pero estamos solos y nuestra única y verdadera amiga y compañía son las imágenes, que llenan nuestras jornadas, pero que anulan nuestro sentido crítico y construye los muros de nuestra voluntaria prisión en un aislamiento centrípeto” (2008: 43).

Sin embargo, dentro de su aplastante puesta en escena de la soledad y deshumanización, Haneke deliberadamente permite que sobrevivan algunos rescoldos de humanidad, algunos puntos “cálidos” que impiden que la glaciación sea total. Repasando los elementos semánticos comunes que encontramos en los tres sucintos análisis que hemos realizado podemos deducir una cierta voluntad de no encerrar la trilogía en un nihilismo total.

a) El repetido lloro de los personajes, que contrasta –a la vez que, paradójicamente, es lógica consecuencia– con la aparente indolencia y frialdad de los sujetos y sus mutuas relaciones. Estos llantos son siempre expresiones de un dolor y de una incapacidad de expresar con naturalidad lo que se siente en lo más hondo. En un contexto de incomunicación radical, son una forma límite de comunicación. Lo mismo podemos decir de las escasas caricias que encontramos en la trilogía. Se les puede reconocer la misma función minimalista de sugerir un deseo aún no extinto de verdadero encuentro humano.

b) Las oraciones que hemos citado de la primera y de la última película, como consecuencia de esa frustración vital que viven nuestros protagonistas, constituyen una declaración de un deseo radical de satisfacción y alegría, de felicidad al cabo, que la glaciación no ha conseguido extirpar. Ese deseo ya se expresaba en el recurso recurrente del referido poster paradisiaco de Australia, como icono de un anhelo de serenidad, de plenitud,... de otra vida. Pero también es cierto que la oración añade un matiz de impotencia. Es como si los personajes recurrieran a Dios porque con sus fuerzas no pueden alcanzar lo que desean.

c) La presencia de niños, o en su defecto, adolescentes, es significativa en las tres películas. Los niños casi siempre han encarnado en el cine la inocencia primigenia, una inocencia que no es respetada por la brutalidad y la violencia de un mundo “cosificado”. A pesar de esta tremenda perversión, Haneke usa esta inocencia para hacer más visible ese anhelo de la humanidad perdida. La niña de *El séptimo continente* finge quedarse ciega sólo para reclamar el afecto de sus padres, Benny –un cruel asesino– es capaz de decir al final: “Lo siento”; Marian se distrae con sus tebeos y llega a jugar divertido con otro niño en los andenes del metro. Son personajes muy simbólicos que remiten a una humanidad no del todo asfixiada.

El hecho de que Haneke dé espacio a estos puntos de fuga es muy importante porque en ellos se atisba, aun en toda su debilidad, una vía de superación del nihilismo mortal, un camino que, de recorrerse, tiene una cierta potencia u horizonte redentor. Ese tácito anhelo forma parte de la propia experiencia de Haneke:

“Yo a menudo me pregunto por qué me siento tan feliz cuando estoy ante una obra de arte. Especialmente con la música, pero también con la literatura o el cine. Para mí es inimaginable vivir sin ello. ¿Y qué es lo que me hace sentir tan feliz? Es una pregunta difícil de responder porque en una época en la que Dios ya no existe más, permanece el deseo de otro mundo [...] Yo no soy católico practicante, pero naturalmente mis películas son la expresión de un deseo de un mundo mejor” (Toubiana, 2005)

Referencias bibliográficas

- Aumont, J. y Marie, M. (1990): *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Bingham, A. (2004): “Life, or something like it: Michael Haneke’s *Der siebente Kontinent* (The Seventh Continent, 1989)”, *Kinoeye*, 4, 1. Disponible en: http://www.kinoeye.org/04/01/bingham01_no2.php. [Consultado el 10/12/2013].
- Bono, F. (ed.) (1992): *Austria (in)felix: zum österreichischem Film der 80er Jahre*. Graz/Roma: Edition Blimp/Aiace.
- Carmona, R. (1993): *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Coulthard, L. (2011): “Ethical violence: suicide as authentic act in the films of Michael Haneke”, en McCann, B. y Sorfa, D.: *The cinema of Michael Haneke*. Nueva York: Wallflower Press/Columbia University Press, pp. 38-48.
- (2011): “Negative Ethics: The Missed Event in the French Films of Michael Haneke”, *Studies in French Cinema*, n. 11.1, pp. 71-88.
- Fogliato, F. (2008): *La visione negata. Il cinema de Michael Haneke*. Alessandria: Edizioni Falsopiano.
- Foundas, S. (2001): “From the iW Vaults. Our 2001 Interview with Michael Haneke”, *IndieWire*, n. 4. Disponible en: http://www.indiewire.com/article/from_the_iw_vaults_our_2001_interview_with_michael_haneke
- Hernández Les, J. A. (2009): *Michael Haneke. La disparidad de lo trágico*. Madrid: Ediciones J C.
- Howarth, A. y Spagnoletti, G. (1998): *Michael Haneke*. Turín: Lindau.
- Horton, A. J. (2001): “Locked Out! Michael Haneke's Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages”, *Central Europa Review*, vol. 3, n. 19. Disponible en: http://www.ce-review.org/01/19/kinoeye19_horton.html. [Consultado 10/12/2013].
- Lucas Sánchez, F. (2011): *La concepción apocalíptica en el cine de Michael Haneke*. Barcelona: Universitat Abat Oliba CEU.
- Haneke, Michael; Film als Katharsis in Bono, Francesco (ed.); *Austria (in)felix: zum österreichischem Film der 80er Jahre*, Edition Blimp/Aiace, Graz-Roma, 1992.
- Noys, Benjamin; “Attenuating Austria: The Construction of Bourgeois Space in *The Seventh Continent*”, in McCann, Ben y Sorfa, David, *The cinema of Michael Haneke*, Nueva York: Wallflower Press, Columbia University Press, 2011 (pp. 141-150).

Pérez Marín, D. (2008): “71 fragmentos de una cronología del azar’ de Michael Haneke. La glaciación de los sentimientos en la sociedad fragmentada”, *Frame. Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, Universidad de Sevilla, n. 3, pp. 283-295.

Polack, J. C. (1998): “Per un’ecologia della violenza”, en Howarth, A. y Spagnoletti, G. (eds.): *Michael Haneke*. Turín: Lindau.

Saxton, L. (2008): “Close encounters with distant suffering: Michael Haneke’s disarming visions”, en Ince, K. (ed.): *Five directors. Auterism from Assayas to Ozon*. Manchester: Manchester University Press, pp. 84-111.

Speck, O. (2011): “Thinking the Event: The virtual in Michael Haneke’s Films”, en McCann, B. y Sorfa, D.: *The cinema of Michael Haneke*. Nueva York: Wallflower Press, Columbia University Press, pp. 49-64.

Guerra Linares, César; *Especial Michael Haneke I: El Séptimo Continente* in También los cinerastas empezaron pequeños, 23 de julio 2007 On-line <http://pequenoscinerastas.wordpress.com/2007/07/23/especial-michael-haneke-i-el-septimo-continente/>

Fuentes audiovisuales

Entrevista de Serge Toubiana en *71 Fragments... - Entretien avec Michael Haneke par Serge Toubiana* (Toubiana, Les films du Losange, 2005).

El séptimo continente, 1989.

El video de Benny, 1992.

71 fragmentos de una cronología del azar, 1994.