

978-84-8448-546-9



484 485469



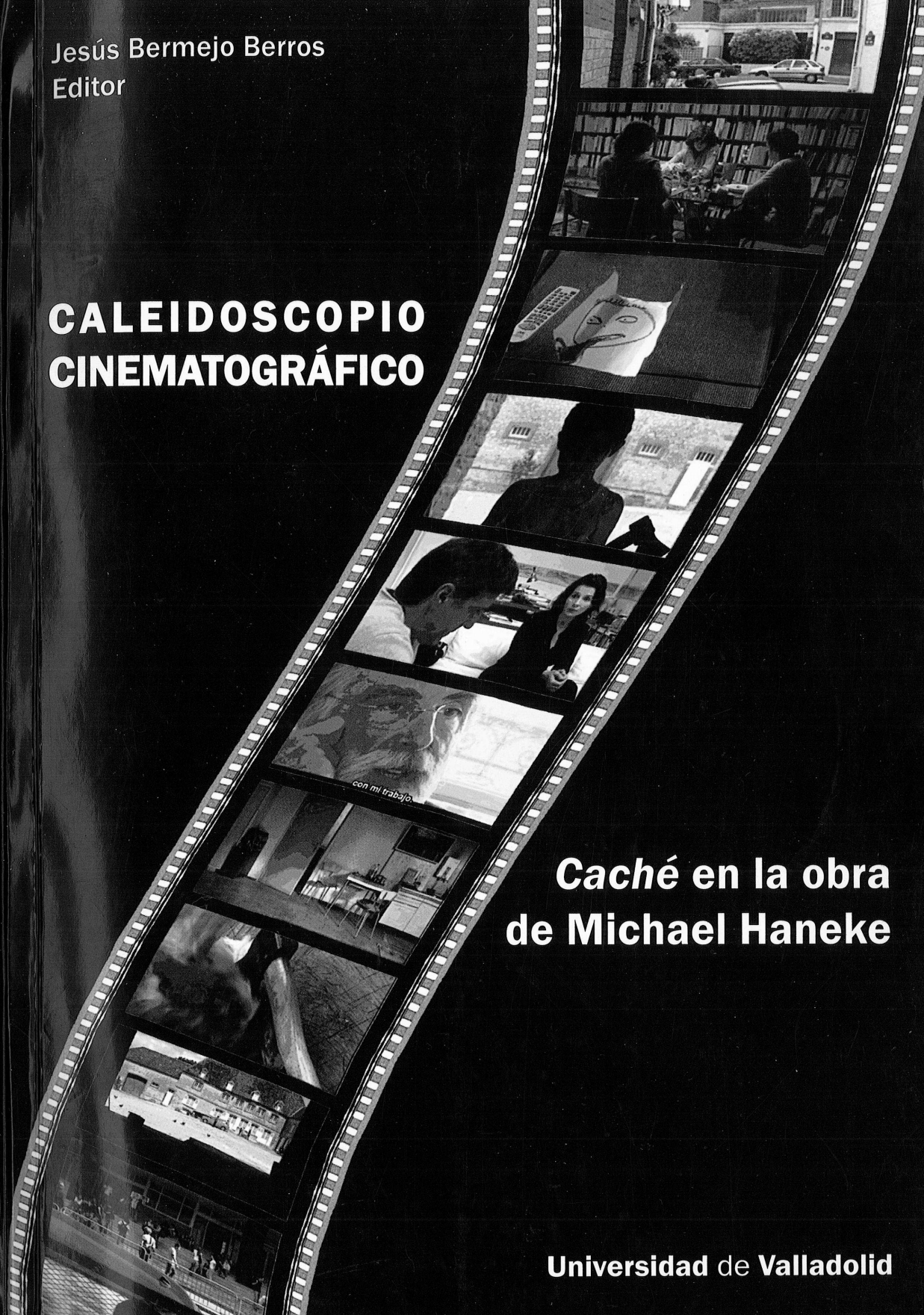
Universidad de Valladolid  
Instituto de Publicaciones  
Intercambio Editorial

Jesús Bermejo Berros  
Editor

CALEIDOSCOPIO CINEMATOGRAFICO. Caché en la obra de Michael Haneke

Jesús Bermejo Berros  
Editor

# CALEIDOSCOPIO CINEMATOGRAFICO



**Caché en la obra  
de Michael Haneke**

**Universidad de Valladolid**

Serie: ARTE Y ARQUEOLOGÍA, nº 27

JESÚS BERMEJO BERROS  
Editor

## CALEIDOSCOPIO CINEMATográfico

### Caché en la obra de Michael Haneke

Caleidoscopio cinematográfico : "Caché" en la obra de Michael Haneke / editor Jesús Bermejo Berros. – Valladolid : Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010

204 p. ; 24 cm. – (Arte y Arqueología ; 27)  
ISBN 978-84-8448-546-9

1. Haneke, Michael (1942-) – Crítica e interpretación 2. Películas cinematográficas – Análisis, interpretación, apreciación I. Bermejo Berros, Jesús, ed. lit. II. Haneke, Michael (1942-) III. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, ed. IV. Serie

91



Universidad de Valladolid  
Departamento de Hª Moderna,  
Contemporánea y de América  
Área Comunicación Audiovisual  
y Publicidad de Segovia



Universidad de Valladolid  
Secretariado de Publicaciones  
e Intercambio Editorial

habrían puesto de acuerdo para atormentar a George. Podría tratarse, en efecto, de una broma pesada de Pierrot.

De lo contrario, ¿qué sentido tendría el último plano del film? ¿Y quién habría tenido acceso a la vivienda para grabar las imágenes del primer encuentro entre el argelino y George, imágenes grabadas de manera encubierta que un emisario desconocido envió al protagonista para que pudiera verlas en su casa junto a su esposa?

A fin de cuentas, no sería la primera vez que el cineasta relata la historia de un hijo que trama un plan maquiavélico para burlarse o vengarse de sus padres, puesto que en *El vídeo de Benny* (*Benny's Video*, 1992), veíamos a un adolescente obsesionado con los videos y la televisión que había sido capaz de asesinar a una niña con una pistola para matar cerdos, haciendo luego pasar a sus padres por responsables del crimen, cuando resulta que ellos habían hecho todo lo posible —de manera irresponsable y cómplice— por evitar que el hijo fuera castigado por la justicia, llegando incluso a eliminar el cadáver para que no hubiera pruebas. Como dice un refrán español: *Cría cuervos y te sacarán los ojos*.

Todo invita a suponer que en el cine de Haneke la amenaza brota muchas veces de lo más cercano y familiar, haciéndonos ver que algo sórdido se esconde tras la fachada inmaculada de los hogares occidentales.

## LIBERACIÓN DE UN SENTIDO ESCONDIDO. "CACHÉ"

JOSÉ LUIS CANO DE GARDOQUÍ GARCÍA\*

El contexto institucional y colectivo en el que quiere inscribirse nuestro comentario acerca de la película *Caché* (2005) del director y guionista Michael Haneke, nos exige, en principio, el establecimiento de una perspectiva analítica complementaria al conjunto de los diversos enfoques contenidos en este volumen. Perspectiva que debe partir, lógicamente, de nuestra formación y experiencia investigadora y docente en el campo de la Historia del Arte y, más en concreto, de un ámbito de trabajo, entre otros, relacionado con la Teoría Estética del Cine.

No parece pertinente el tratar de justificar aquí y a estas alturas la necesidad de una reflexión sobre el cine y las películas como fenómeno y objetos artísticos en sí mismos, toda vez que desde las décadas de los setenta y ochenta del pasado siglo han quedado fijados los sectores considerados como propios y fundamentales de la Estética del Cine: perspectiva visual y sonora; montaje; narración; lenguaje y espectador<sup>1</sup>. Tampoco podemos detenernos en las diversas reflexiones teóricas y realizaciones prácticas que, planteadas pocos años después de la invención científico-técnica del cine —con una notable impronta multidisciplinar y una clara dirección esencialista centrada en los presupuestos formales específicos del fenómeno cinematográfico—, auspiciaron la dignidad artística del medio<sup>2</sup>.

A pesar de tales premisas, de cuando en cuando, también en la actualidad, retornan acertadamente antiguos posicionamientos que nos recuerdan la necesidad de establecer una cierta actitud de distanciamiento y, por tanto, de actividad y reflexión frente a los filmes que consumimos.

\* Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, donde imparte la asignatura *Teoría y Estética del cine* de la Licenciatura de Historia del Arte. Asimismo es Director de la Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía de la Universidad de Valladolid.

<sup>1</sup> Aumont, J. Bergala, A. Marie, M. y Vernet, M. (1985) *Estética del Cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje* Barcelona, Ed. Paidós.

<sup>2</sup> Una breve reflexión en torno a estos antecedentes teórico-estéticos del cine en Cano de Gardoqui García, J.L. (2008). "Reflexiones sobre la construcción de la doble condición del espectador de cine a la luz de una teoría estética del cine" en *Siete miradas, una misma luz. Teoría y análisis cinematográfico*, Miguel Borrás, M., Bermejo Berros, J., Canga Sosa, M., (Coords.), Valladolid Universidad de Valladolid, pp. 131-138.



Una suerte de mirada analítica frente a la pasividad identificativa y al impresionismo crítico propios del espectador "normal", contrapunto del espectador "deseante", caracterizado este por erigirse en activo descubridor y entendedor del filme o del fragmento escogido del mismo<sup>3</sup>, tal y como Bela Balázs ya exigía en 1923 al espectador de cine<sup>4</sup>, lo cual posibilitaría, y ha posibilitado a lo largo de la historia de las Teorías de Cine, la capacidad de ver más y mejor; de elaborar discursos reflexivos susceptibles de ser comunicados; así también, como señala Santos Zunzunegui, de *sacar al cine del cine* (de su consideración predominantemente espectacular) y *abrirlo a las relaciones con otras artes*<sup>5</sup>.

Tales replanteamientos son sintomáticos, no sólo de la baja calidad estética de buena parte de las películas que se están produciendo desde hace años y que la crítica sanciona regularmente como obras maestras, o de la tradicional y ahora quizá más acusada banalización de nuestra mirada y actitud espectral, sino también, paradójicamente, de la existencia de una historia del cine y de una historia de las teorías de cine jalonadas de buenos filmes que, por sí mismos, fundamentan y justifican un posicionamiento específicamente estético para el cine. Historia y Teorías vivas y frescas que tienen su presente y se alimentan de filmes tan significados como *Caché*, y que, de seguro, se verán continuadas en películas y reflexiones "por venir".

Esto no significa que la producción cinematográfica industrial de carácter estándar pueda ser, y de hecho lo es, susceptible de ser abordada analíticamente desde muy diversos enfoques teóricos (económicos, sociológicos, ideológicos, históricos, etc.), todos plenamente válidos en tanto cuanto integrantes del fenómeno cinematográfico, si bien pertenecientes a su contexto.

Así también, *el dispositivo filmico*, entendido éste formalmente hablando como el conjunto de aspectos estéticos que tan sólo aparecen en el cine y en el momento de su reproducción (a los que antes aludíamos como pilares de una moderna Estética del Cine), forma parte de la producción cinematográfica, pudiendo ser aplicado en términos estéticos, ¿por qué no?, al grueso de la producción industrial estándar (cine narrativo-representativo).

Es posible que estas consideraciones hayan sido o no tenidas en cuenta en algunos de los comentarios contenidos en este libro. Pero lo cierto es que la producción cinematográfica en general ofrece de vez en cuando filmes, caso de *Caché* o de otros sig-

<sup>3</sup> Vanoye, F. y Goliot-Lété, A. (2008). *Principios de análisis cinematográfico*, Madrid Abada Editores, p. 15

<sup>4</sup> Balázs señalaba en 1924 la necesidad de ocuparse de un sujeto espectador de cine, en tanto en cuanto experiencia individual, estética, aplicada a la imagen en movimiento. Trátase de aspectos tempranamente esbozados por el teórico en lo que podría considerarse la primera estética y filosofía artística del cine: su obra *El hombre visible*, publicada en 1924. Balázs amplía su análisis en dos obras posteriores, *L'esprit du cinéma* (1930) y *Le cinéma, nature et évolution d'un art nouveau* (1948) (Traducción castellana (1978): *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona Ed. Gustavo Gili)

<sup>5</sup> Zunzunegui, S. (2007). *La mirada plural*, Madrid, Ed. Cátedra Signo e imagen.

nificativos que, por sus características formales, no tanto de contenido (temas tratados), conducen a los espectadores "deseantes" y también "normales" a una actitud positivamente reflexiva, en cierta medida no implicada, sino distanciada y radicalizada, por la propia disposición crítica del cineasta respecto a los procedimientos formales (ficción, dispositivo filmico) habitualmente utilizados en el cine convencional. De forma que a través del estudio de este tipo de filmes podemos alcanzar algunos puntos fundamentales, —ya manifestados o por manifestar—, que forman parte de un discurso analítico de carácter eminentemente estético en lo "filmico".

Todos tenemos en mente películas y directores que, no obstante su aparente sometimiento a los dictados de un dispositivo cinematográfico común (técnico, industrial, etc.), consiguen elevarse por encima de la "norma" que conlleva, por ejemplo, el uso de un material como el cinematográfico de carácter analógico y, por tanto esencialmente realista, con la finalidad de manifestar y afianzar, aún dentro de esa obligada consideración realista y espectacular propia del cine, un sentir o un decir más inhabitual y personal. Puede ser el caso de Michael Haneke quien con *Caché* esgrime un realismo no mágico, poético o exacerbado, sino *un realismo liberador de sentidos escondidos por el propio realismo de las imágenes*.

No se trata de los típicos ejemplos formalistas radicales (Impresionismo francés; Surrealismo; Cine Soviético) los cuales, en la esencialidad de sus presupuestos buscaron una extrañeza y/o trascendencia respecto a la realidad encaminada hacia una decidida poética de abstracción representativa mediante alteraciones espaciotemporales.

Tampoco se trata de la postura contraria, encarnada por un realismo radical, "existencial" (Zavattini, Bazin y los presupuestos del Neorealismo), progresivamente adulterada en temas y tratamientos aún hoy día (¿Dogma 95?). Si bien, como señalaba el teórico del realismo "documental" Sigfried Kracauer<sup>6</sup>, el "auténtico" formalismo cinemático vendría de la mano de una esforzada capacidad de sometimiento por parte del cineasta a las propiedades básicas del medio - realidad no compuesta; carácter fortuito; infinitud y multiplicidad de significados -, enteramente convergentes con la realidad.

Ciertamente, en la perspectiva de Kracauer podríamos observar un punto de acierto y acercamiento para el filme *Caché*: el hecho de que la verdadera condición estética de una película o la actitud estética de un director no radicaría en una suerte de paralelismo establecido con relación a otras artes y medios de expresión (adaptaciones literarias y teatrales; interpretación y asimilación de imágenes de películas como cuadros de pintura, etc.), sino en el cumplimiento de una forma y contenido específicamente cinematográficos que, al decir de Kracauer, estribaría en la contención de las ansias creativas, "formativas", del cineasta en favor de la revelación de los puntos de realidad.

<sup>6</sup> Kracauer, S. (1989). *Teoría del Cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Ed. Paidós.



Pero lo interesante es observar cómo en los discursos teóricos sobre el cine, particularmente en los opuestos formalistas y realistas, existen propuestas bastantes similares que tratan de reconducir al cine y a las películas hacia posiciones estéticas específicas del medio, más allá de su tradicional consideración espectacular, y aún reconociendo su carácter de masas.

En 1927 el formalista ruso Boris Eikhenbaum en su contribución "Problemas de cine-estilística" al ensayo colectivo *Poetika kino* publicado por seis miembros del OPOIAZ (sociedad de estudios de la lengua poética), expresaba la idea de que *el carácter de masas del cine es una noción no tanto cualitativa, como cuantitativa, no va ligada a su esencia*. Y si el autor reconocía que algunos cine-géneros necesitaban la presencia de la multitud, *es imposible aplicar al cine en su conjunto ese rasgo particular, pues, de vez en cuando aparecen filmes que son el resultado de una experimentación artística, y que, como tales, no están destinados al espectador de masas*; películas que quedarían integradas en lo que Eikhenbaum denominaba "arte de cámara"<sup>7</sup>.

Estas ideas presentan, paradójicamente, ciertas similitudes con las esbozadas por Antonio Banfi en su ponencia de 1956 "Cine y Sociedad". Banfi, fundador de la moderna estética filosófica italiana y, de alguna forma, inserto en el debate neorrealista de posguerra, señalaba a cuenta de la *eficacia* que, por vía del realismo de la propias imágenes cinematográficas, se conseguía en la dominación y sugestión del espectador individual, la ausencia en el cine, a diferencia del teatro, *de una participación colectiva en el espectáculo mismo* y, en consecuencia, el hecho de que *la mayor parte de la producción cinematográfica de fin especulativo...sirve para adormecer las conciencias a base de actitudes vulgares, de acontecimientos ruidosos, de comicidad barata, trivialidades de que está lleno el tinglado cinematográfico*<sup>8</sup>. Para Banfi, por el contrario, la solución a tal situación estribaría en la propia capacidad que posee el cine *por sus características técnicas, por la atención que suscita y acapara, de ampliar, profundizar y calar en la realidad que nos rodea y que vivimos*<sup>9</sup>.

La *eficacia* que, en consecuencia, conlleva el realismo de las imágenes fílmicas explica, de forma positiva para el espectador, lo que Casetti sitúa como uno de los elementos fundamentales a la hora de determinar la atracción, la pasión que el cine y las películas desatan en nosotros; por tanto, uno de los elementos más claros en el origen de los acercamientos teóricos al fenómeno del cine: *fascinación generada por una máquina óptica que permite atrapar la realidad y vivirla simultáneamente*. Algo que no sólo sirve para el mundo externo, sino también para el universo de nuestros deseos, sueños y obsesiones<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Eikhenbaum, B. (1998). "Problemas de cine-estilística", en *Los formalistas rusos y el cine*, (Albéra, F. ed.), Barcelona, Ed. Paidós, pp. 52-53.

<sup>8</sup> Banfi, A. (1987). "Cine y sociedad", en *Filosofía del arte*, Barcelona, Ed. Península, pp. 84-90.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Casetti, F. (1995). "La pasión teórica", en *El cine en la era del audiovisual*, vol XII de *Historia General del Cine*, Madrid, Ed. Cátedra, Signo e Imagen, pp. 101-112.

Pero también, esa misma *eficacia* trae consigo el "peligro" de la dependencia de los hechos registrados y representados, no sólo por parte del cineasta, sino también del espectador "inmerso" en un espacio-tiempo dominados y sugestivo que lo conduce al terreno de lo emotivo, de lo irracional, de lo no objetivable.

Al respecto, cabe señalar la notable correspondencia existente entre las especificidades técnicas del cine (ubicuidad de la cámara, magnitudes escalares, montaje, etc.) y las expresivas resultantes de su aplicación (movimiento, fragmentación detallismo, etc.), con relación a los cambios acontecidos en nuestra experiencia de la percepción de la realidad. Una realidad moderna, fragmentaria y heterogénea, dotada de una acusada acumulación de estímulos similar, en buena medida, a la planteada con el nuevo modo de ver determinado por el cine<sup>11</sup>. De ahí, en consecuencia, esa inevitable ilusión y sensación, tal como señalaba Balázs para el espectador *de estar en medio de la acción reproducida dentro del espacio ficticio del film*; de sustracción de la conciencia mediante la eliminación *de la distancia interior que hasta entonces pertenecía a la esencia de la experiencia estética*<sup>12</sup>. Pero también, consecuentemente, la posible ocultación de la verdad por el peso de la realidad de las imágenes percibidas. O, mejor, el "problema" que se presenta en tantos y tantos filmes que intentan decir todo de su propio decir; que, como señala Casetti, intentan *ver más allá de sus propios límites, representando los posibles destinos hacia los que va dirigido...textos que quieren llevar a escena también el origen y el final de la representación*<sup>13</sup>; textos donde, incluso lo indecible, el azar, lo contradictorio, quedan integrados en una propuesta calculada y predeterminada—"verdad" o visión y versión de los hechos por parte del narrador/autor—, destinada a un espectador a quien se le invita a intervenir, a prever unos acontecimientos, como "dueño" o sancionador aparente de unas situaciones y soluciones trazadas de antemano.

Tales espejismos o "cegueras", como los califica Casetti, resultan bastante habituales en muchos textos fílmicos. Por el contrario, la película *Caché* de Haneke constituye, pensamos, una excepción que confirma la regla asumida por los itinerarios canónicos.

Ciertamente, la *verdad* de un texto; diríamos la plena correspondencia entre lo que es y lo que no es (lo que se muestra pero desaparece con rapidez, o lo que no se muestra), se sitúa en un espacio de confrontación.

De un lado, la propuesta del narrador; mejor, la fuente o foco de la enunciación, punto de partida de un trayecto donde se instaura o van instaurándose los sujetos de los hechos o acciones mostradas; sus asunciones de unas obligaciones, intenciones, capacidades; la posibilidad de ser ellos mismos juzgados, etc.

<sup>11</sup> Venet, V.J. (2005). "Umbral de la metrópoli", en *Lars. Cultura y Ciudad*, núm. 2, pp. 11-15

<sup>12</sup> Montiel, A. (1992). *Teorías del Cine. Un balance histórico*, Barcelona, Ed. Montesinos, p. 57.

<sup>13</sup> Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*, Madrid Ed. Cátedra, Signo e imagen, p. 173.

De otro lado, el objetivo de la enunciación; el destinatario de las imágenes; el espectador, invitado-impulsado por la situación fundamental que caracteriza la visión y la escucha a estar en el mismo momento en la pantalla y en la sala; a creer en cuanto es propuesto; pero también a contestar el texto mediante su propia interpretación. En definitiva, a controlar las formas y restituir los significados; pero también, a competir, confrontarse, aceptar o rechazar la propuesta efectuada por el foco de la enunciación.

El espectador representa, pues, un factor fundamental en esta necesaria confrontación respecto a la versión de los hechos que se le ofrece. Ahora bien, la capacidad que el espectador pueda adquirir en el sentido de acceder, comprender, competir e incluso añadir y asumir algo a lo que un narrador le cuenta - "cerrar" una representación, clarificando y redistribuyendo los valores de la verdad de un texto -, parte de una libertad subyacente en el propio texto, en la apertura de una pluralidad de líneas de reflexión, opciones, compromisos, modos, etc.

Así, ¿cómo se plantea y resuelve tal interacción en el filme *Caché*? ¿Cómo se manifiesta la revelación de una verdad escondida al mismo tiempo para los personajes y el espectador, tras ese concepto de simulación que ofrece el cine y las películas?

Podríamos señalar, en líneas generales y atendiendo de momento a los contenidos de este filme, no a las formas en él establecidas que, desde el principio de la película, aparece planteado un problema moral de alcance universal: la certeza de que nuestras actitudes, sentimientos y acciones desplegadas a lo largo de nuestra existencia, si bien desdibujadas por el paso del tiempo, inconscientes u olvidadas voluntariamente, sobre todo las negativas en aras muchas veces de nuestra propia supervivencia, repercuten y afectan tarde o temprano, directa o indirectamente, no sólo a nuestro entorno más próximo y familiar, sino que también se revelan en su amplificación como factores desencadenantes de los graves problemas que de siempre han marcado el curso de la humanidad (egoísmos, hipocresías, indiferencias y diferencias; violencias y ausencia de libertad). Problema de conciencia el de los límites de la libertad individual frente a la de los demás, generalmente escondido, pero que de vez en cuando se revela con fuerza haciendo saltar las frágiles barreras en las que se asienta nuestra vida y que solemos interponer frente a un pasado rechazable.

En este sentido, la propuesta de Haneke para *Caché* resulta diáfana: un aparente filme de intriga y suspense, donde los hechos y las hipótesis que se desarrollan y tejen en torno a ellos - llegada de unas cintas de video cuyo contenido determina el acoso a una familia; individuo o individuos que se hallan detrás de todo esto; motivaciones, etc. -, van cediendo progresivamente su importancia y protagonismo ante la auténtica clave del texto; es decir, la salida a la luz de una verdad escondida hasta entonces, quizá por el conformismo y comodidad de una existencia - la del protagonista y personaje masculino, brillante y al tiempo prosaica en su realidad cotidiana; quizá también porque el propio paso del tiempo ha hecho olvidar en la mente de

este personaje un episodio de egoísmo y crueldad infantil de raíz simplemente afectiva, sin apenas disposición en principio de carácter racista, xenófoba o clasista.

Este "golpeo" de la conciencia, manifestado en el desencadenamiento de un proceso de revisión, revela al tiempo una culpa individual y colectiva, sin que ciertamente, como señalan acertadamente algunas críticas<sup>14</sup>, el filme caiga en la tentación de imponer soluciones o la pretensión de un convencimiento; tan sólo, diríamos, *una mostración reveladora*.

Así, si recorremos los trayectos evidenciados en *Caché*, tanto en el plano cognoscitivo del "hacerse" y "darse" del discurso, como en el plano pragmático de las competencias y destrezas adquiridas por el espectador, observamos una íntima unión entre el narrador - quien plantea la propuesta - y el destinatario - quien la recibe -, valorándose ambos en una única instancia.

Ciertamente, tenemos un texto centrado en la inmediatez; sencillo y preciso; austero en su depuración formal (por ejemplo, la ausencia de música incidental), que insiste en ciertos aspectos *bazinianos* (largos planos con cámara fija; planos-secuencias; ausencia de escenas de transición; instauración de tiempos "muertos" altamente significativos, etc.), conformando una narración que se va construyendo por sí misma, y cuyo avanzar determina, tal y como si se tratara de la realidad, sus propias necesidades y exactitudes. Va abandonándose, pues, el interés por establecer hipótesis que podrían, quizá en otro tipo de películas, ser planteadas en torno a aspectos que, paradójicamente, se revelan poco a poco superficiales -por ejemplo, la autoría de los vídeos filmados y enviados-, haciendo aflorar, por el contrario, en el personaje protagonista recuerdos que en vano quieren seguir estando escondidos, materializados en breves *flash-backs* impersonales y en cierta forma gratuitos (aislados del contexto narrativo) en principio, progresivamente más largos, personales y legados a una realidad pasada y olvidada.

Podría decirse que el texto actúa como si obedeciera a un compromiso consigo mismo, distanciándose aparentemente de sus procedimientos enunciativos, para poder ser revelado y juzgado al tiempo de su visión y escucha por el destinatario; desvelando, en definitiva, ese absoluto encarnado en el golpear de una conciencia individual que impulsa, a su vez, a una colectiva, sin que dicho impulso quiera determinar una solución, tan sólo una mostración.

Sin embargo, ese espacio de libertad "ofertado" por Michael Haneke a quienes paradójicamente en el pasado lo han pisoteado, con la finalidad de calibrar, de valorar el resurgir de un episodio anclado en el olvido, no significa la ausencia total en el filme de una instancia narrativa que, mediante diversos procedimientos enunciativos, posiciona a personajes y espectadores.

<sup>14</sup> Laviña Guallart, M. "Caché (Escondido). Crítica. Inquietantes miradas", en *La Butaca. Revista de Cine online* ([www.labutaca.net](http://www.labutaca.net)). Natal, D.G. "Caché (Escondido). Crítica. Cintas anónimas de un austriaco incómodo", en *La Butaca. Revista de Cine online* ([www.labutaca.net](http://www.labutaca.net))



En efecto, se puede argumentar que todo mostrar implica un querer decir, un querer hacerse al tiempo del darse del texto a alguien que es motivado y situado. Sin embargo, siempre existe un cierto desnivel entre los ya comentados plano cognoscitivo y plano pragmático. Y aunque, en el caso de *Caché*, el texto parece autojustificarse, quedan muy sutilmente evidenciadas y, por tanto, pueden ser distinguidas y analizadas las razones y formas de su puesta en escena, permitiendo en consecuencia la salida a la luz de la verdad del texto y de la verdad como texto.

Conviene observar que la posibilidad de tal análisis se halla condicionada por el hallazgo en la película de los momentos en que ésta nos habla de sí misma, sale de sí misma, nos habla de la posición del espectador; es decir, el hallazgo de figuras dotadas de un explícito carácter reflexivo que, sin abandonar el propio curso de la narración, muestran el proceder del discurso, las instancias o dispositivos enunciativos que lo recorren y cómo éstos se concretan en un ámbito interactivo: representando a los personajes, se ejemplifica el uso práctico hacia el que van dirigidas las imágenes y los sonidos.

Estos momentos metalingüísticos o construcciones reflexivas quedan materializados, por ejemplo, en los *flash-backs* que salpican *Caché* o, por lo que aquí nos interesa sobre todo, *la película dentro de la película* (la película mostrando una proyección de película).

En este sentido, existe a nuestro juicio un fragmento del filme, el de su inicio, que resulta paradigmático y que, poseyendo algo de la manera en la que los personajes se ponen ante la realidad, determina al tiempo la plena entrada del espectador en *Caché*, la sensación de un contacto directo, la actitud de interés y disponibilidad; pero no, tal como estamos acostumbrados, a través de la mirada de un personaje en escena –diríamos *cámara subjetiva*–; tampoco mediante la clásica *cámara objetiva*, lo que determinaría una forma de ver, saber y creer exhaustiva, diegética y sólida respectivamente. Por el contrario, observamos la materialización de un punto de vista que hace de señal, no sólo de la percepción de los personajes, sino también de la percepción que de ellos y de lo que ven, viven, saben y creen, tenemos nosotros espectadores al tiempo de la visión y escucha.

El filme *Caché* se inicia con un largo plano fijo general<sup>15</sup> que muestra, con sonido ambiente, la imagen de la calle de una ciudad en cuyo fondo, flanqueado por altos y modernos edificios, se sitúa una vivienda de dos plantas –la casa de los personajes protagonistas–, de aspecto indicador de un nivel social acomodado. Sobre dicha imagen, aparentemente congelada –luego se advierten movimientos de coches y transeúntes–, comienzan a inscribirse los títulos de crédito que se desarrollan de izquierda a derecha y de arriba a abajo del encuadre en pequeñas letras mayúsculas blancas.

<sup>15</sup> Agradezco sinceramente a Jesús Bermejo Berros me haya facilitado el *découpage* de la película *Caché* realizado por Florine Lhuillier y Pierre Kandel en *L'avant-Scene Cinéma*, núm. 558. Ello me ha permitido citar con mayor precisión la secuencia inicial del filme

Todo ello parece indicar, en principio, el inicio de una película "normal" en la que una cámara objetiva nos ofrece con claridad la diégesis en la que va a desarrollarse el relato: un contexto burgués en una moderna ciudad. Quizá el espectador acostumbrado prevea, tras este prólogo y, sobre todo, tras la desaparición de los títulos de crédito, que la acción se vea continuada mediante otro plano medio en cámara objetiva mostrando en detalle la puerta de la vivienda en cuestión o, quizá, un plano de su interior con los personajes protagonistas.

Sin embargo, el plano inicial general y fijo continúa en el campo, con una persistencia temporal de alguna forma inusitada y desconcertante. Por otra parte, no será la visión de otro plano diferente la que continúe al anterior. Es, por el contrario, una voz en *off* masculina, la pregunta que lanza –*Alors?*– y a la que sigue la respuesta, también en *off*, de una voz femenina –*Rien*–, la que de alguna forma determina una transición. Una inflexión que abre una nueva vía de sentido mediante estas voces *fuera de campo* que, al tiempo de significar que existe alguien que conduce el discurso, se dirige a nosotros para seguirlo, revelando un espacio *off* o *fuera campo* todavía indeterminado; hasta el punto que, trastocando nuestra primera impresión, podríamos juzgar quizá como *cámara subjetiva* la mostración de la vivienda, observada por los personajes que hablan y no son vistos, situados probablemente en la calle frente al edificio.

De un lado, todo esto hace evidente el estatuto de lo que se muestra, marcando la existencia de un filme que se da a un destinatario. Pero, sin duda, hay algo más.

Así, al mismo tiempo que las voces en *off* continúan planteando dudas e interrogantes acerca de algo que, con anterioridad, se hallaba delante de la puerta de la vivienda –algo guardado en una bolsa de plástico–, un nuevo plano medio, esta vez sí centrado en la puerta de la casa, pero desplazado hacia la izquierda con relación al inicial, viene a establecer una nueva fractura, descubriendo una nueva dirección en el discurso y un cambio frente a nuestras hipótesis previas. Frente al plano fijo inicial rodado con luz de la mañana, el nuevo plano medio revela el paso del tiempo: está rodado al atardecer; transición escalar y temporal que, de forma sorpresiva no rompe, por el contrario, con el hilo del diálogo en *off* mencionado que continúa, pero que sí materializa su fuente de origen. Tornándose *in*, muestra a uno de los dialogantes saliendo de la vivienda, si bien la voz femenina sigue emitiendo en *off*.

El espectador, pues, se resitúa y, al mismo tiempo, la propuesta se complica. Lo que se pensaba era *cámara subjetiva* en el plano inicial se entiende como *objetiva*: la cámara en el segundo plano de carácter medio inicia una panorámica hacia la derecha que sigue el trayecto del personaje que sale de la casa y atraviesa la calle explorando atentamente con su mirada el *fuera campo* derecho; es decir, el lugar donde presumiblemente habría estado la cámara que había mostrado el plano del inicio del filme.

A esta comprensión le sigue, por tanto, una notable complejidad y radicalización de la primera propuesta: ¿Cuál es el sentido último que encierra la "continuidad" de dos planos diversos en iluminación, magnitud y angulación, cuando la con-



tinuidad sonora es, en cambio, absolutamente real?. ¿Salto en el tiempo, no tanto en el espacio, mucho menos evidente en los diálogos?.

Aparentemente, un "juego" formalista surge ante el espectador, en el sentido de trasgresión consciente de elementos canónicos que contamina la transparencia de un discurso que se ha iniciado con parámetros realistas. Sin embargo, la propuesta se halla lejos de experimentaciones, de trascendencias o extrañezas respecto a la realidad. La propuesta del discurso, por el contrario, pone de manifiesto de qué forma el cine y su realismo intrínseco puede esconder, bajo el peso de la realidad una verdad encerrada hace tiempo. Y en el descubrir de esta verdad, el espectador desde el principio del filme se halla implicado, trazando y abandonando de forma incesante hipótesis de comprensión.

Nada más cierto en este sentido cuando, al plano medio del exterior de la vivienda, le sigue de nuevo el plano general fijo del inicio, acompañado con las voces dialogantes en *off* masculina, cuya fuente ya hemos visto, y la femenina. Es en ese momento cuando un ruido de *clic* y la aparición en la imagen del plano fijo de unas estrías horizontales –imágenes y sonidos– completan el ciclo iniciado minutos antes, descubriendo, otra vez de forma sorpresiva, una nueva dirección que es, en definitiva, la verdadera: la ubicación real del objeto ofrecido a la mirada –una cinta de video puesta en funcionamiento en un televisor–, así como la mostración de los sujetos llamados a ver –George y Anne–, quienes, tras continuar durante unos segundos el diálogo antes iniciado, aparecen por vez primera en campo merced a un *plano secuencia*. Plano que descubre el auténtico punto de vista que muestra la cámara: el salón donde la pareja delante del monitor se halla viendo las imágenes.

Ya hemos señalado cómo el espectador ha sido movido hacia el interés, la curiosidad por estas propuestas tan sorpresivas y complejas. Ahora, tras esta construcción reflexiva que supone el hecho de una película que muestra una proyección de película, la propuesta se desdobra, se recoge en sí misma; la imagen invierte su primitiva dirección. Este efecto sorpresivo supone de hecho una nueva entrada o posicionamiento del espectador respecto al filme que será el definitivo: al lado permanentemente y no por encima y/o por debajo de los personajes protagonistas; con sus mismos miedos, dudas, indecisiones y golpeo de conciencia.

Esta nueva implicación del espectador queda manifestada en una especie de fusión con los enunciatarios, merced a la posibilidad otorgada por el narrador de extender su discurso a los personajes, no sólo en el sentido de poseer éstos la facultad de actuar, sino también a la asunción de deberes, competencias y juicios de valor. La nueva implicación supone, pues, de un lado, la representación total y objetiva de la vida, de la verdad; de otro, la extensión coherente de un proceso de toma de conciencia individual y ficcional hacia uno personal, colectivo y real.

Implicación y amplificación logradas, a nuestro juicio, por un procedimiento extremadamente sutil, pues no es ciertamente una *cámara subjetiva*, como sería lo

"normal", la que, identificada con la mirada y posición de los personajes, nos permite ver, saber y crear lo que hallan viendo en el monitor.

Cabe cuestionarse si en un tipo de propuesta como la de *Caché*, centrada como hemos dicho en la emergencia de una verdad arrumbada por el paso del tiempo y el peso de la realidad, podría existir un espacio razonable para la construcción en *cámara subjetiva* de la puesta en escena de la secuencia que estamos comentando. Sobre todo si tenemos en cuenta que dicho procedimiento requiere normalmente la presencia de dos diversos encuadres, uno referido a cuánto se ve, el otro a quien ve, ambos vinculados en tiempo y espacio, si bien en orden libre, siendo el segundo encuadre intermediado, no sólo por el punto de vista, sino también por la propia psicología, sentimientos e intenciones del personaje a través del cual se ve. El uso aquí de *cámara subjetiva* supondría, pues, una cierta tergiversación o filtración matizada de elementos objetivos a través de una mirada diferente a la del espectador.

Por el contrario, y recapitulando, el principio del filme parece propuesto, en apariencia, en *cámara objetiva* - luego se entenderá como el punto de vista mostrado por la cámara de video que ha filmado la vivienda desde el exterior -, seguido de la *cámara objetiva* que evidencia la salida de la casa de Georges para cerciorarse de la bolsa de plástico donde se hallaba la cinta anónima. A continuación, el inicio del plano secuencia, mostrando finalmente a los dos personajes mirando el televisor, lo que supone, como se ha dicho, un cambio radical de dirección en la película y una nueva implicación por parte del espectador.

Aquí, la forma de este encuadre, por su inclinación, angulación y movimiento, resulta similar a la de una mirada humana, lo que podría muy bien significar la acción de una *cámara subjetiva* si, ciertamente, alguien situado en el eje visual desde el que se ve el salón hiciera su aparición en escena, fuera representado. Sin embargo, no hay tal personaje, no hay nadie más que el hombre y la mujer; y la actitud de los dos protagonistas, mirando al monitor, excluye que el punto de vista expresado sea el suyo.

Nos encontramos de nuevo, por tanto, con una hipótesis fallida: una *cámara subjetiva* que no es tal, y que permite comprender cuál es la auténtica posición del espectador, lo cual se convertirá en todo un síntoma en el desarrollo de la película.

En definitiva, un "ver desde dentro" mantenido que hace que el espectador posea, no la percepción que los personajes tienen del acontecer de las cosas, sino más bien algo o bastante de la manera de aquellos de ponerse ante la realidad, de acusar y enfrentarse a la irrupción de la verdad.

Con *Caché*, la instintiva pasividad espectral se ha transformado en consciente actividad; la pura percepción en vivencia; el sometimiento al filme en elaboración de hipótesis; la identificación en distanciamiento necesario para acusar también el "golpeo" de la conciencia que a todos alcanza.

¿Por qué no exigir, pues, al cine y a las películas una pertinencia también al campo de la reflexión, más allá del universo del ocio?