

SUSPENSE, CULPA Y CINTAS DE VÍDEO Caché/Escondido, de Michael Haneke

Miguel Martínez-Cabeza Lombardo

Profesor Titular de Lengua y Literatura Inglesas

Departamento de Filologías Inglesa y Alemana. Facultad de Filosofía y Letras. Campus de Cartuja s/n, 18071 Granada (España) – Email: mcabeza@ugr.es

Maica Espínola Rosillo

Profesora contratada

Departamento de Filologías Inglesa y Alemana. Facultad de Filosofía y Letras. Plaza Cardenal Salazar, 3, 14071 Córdoba – Email: mespinola@uco.es

Resumen

Caché/Escondido (2005) representa dentro de la filmografía de Michael Haneke el ejemplo más destacado de síntesis de los planteamientos formales e ideológicos del cineasta austriaco. Este artículo analiza el filme como manifiesto cinematográfico y como explotación de las convenciones genéricas para construir un modelo de espectador reflexivo. La investigación del modo en que el director plantea y abandona las técnicas del suspense aporta claves para explicar el éxito casi unánime de crítica y la respuesta mucho menos homogénea de las audiencias. El desencadenante de la trama, unas cintas de vídeo que reciben los Laurent, es alusión directa a *Carretera Perdida* (1997) de

Palabras clave

Caché/Escondido, Haneke, narrativa post-clásica, géneros cinematográficos, recepción, audiencias

Key Words

Caché/Hidden, Haneke, post-classical narration, film-genres, spectatorship, audiences

Abstract

Caché/Hidden (2005) stands out in Michael Haneke's filmography as a most accomplished synthesis of auteuristic concerns. This article analyzes the film as cinematic manifesto and its exploitation of generic conventions to produce a self-reflexive spectator. An examination of Haneke's adoption and shattering of suspense strategies explains his success with critics and the audience's ambivalent response. The plot hook of the videotapes in *Caché* seems borrowed from David Lynch's *Lost Highway* (1997) but as the film develops, the mystery of the surveillance tapes becomes secondary to the guilt experienced by the protagonist. The childish episode of jealousy and vengeance against an Algerian boy and Georges' attitude represent an allegory of France and its colonial past. However, Haneke's aesthetic openness refuses to provide final answers and thus compels viewers to become self-conscious.

David Lynch; no obstante, el misterio acerca del autor de la videovigilancia pierde interés en relación al sentimiento de culpa que desencadena en el protagonista. El episodio infantil de celos y venganza hacia un niño argelino y la actitud del Georges adulto representan una alegoría de la relación de Francia con su pasado colonial que tampoco cierra la narración de Haneke. Es precisamente la apertura formal con que el filme (des)estructura cuestiones actuales como el límite entre la responsabilidad individual y colectiva lo que conforma un espectador tan distanciado de la diégesis como consciente de su propio papel de observador.

Introducción

El propósito de este artículo es realizar un análisis de las estructuras cinematográficas y narrativas del filme *Caché/Escondido* y de los procedimientos discursivos que determinan la posición y respuesta del espectador. El resultado de dicho análisis es contrastado con la respuesta de la audiencia en su conjunto, que aparece de forma más

explícita en las reseñas y estudios críticos, pero también es observable en foros y datos de recaudación. El considerable número de artículos y monografías recientes confirman la relevancia del texto tanto por sus innovaciones formales como por su apertura estética y multiplicidad significativa.

Objetivos

- Analizar los componentes fílmicos de *Caché/Escondido* como articulación de la retórica post-clásica de Haneke.
- Estudiar el empleo y renuncia a las convenciones del género de suspense.
- Establecer la posición del espectador que crea el filme.
- Describir los parámetros de análisis adoptados por los distintos críticos.
- Revisar comentarios de espectadores y datos de recaudación.
- Explicar la heterogeneidad de las respuestas de críticos y espectadores.

Metodología

El desarrollo del tema propuesto en este artículo basa su metodología en un diseño de investigación cualitativa centrado en el análisis de un caso, el filme *Caché/Escondido*

como paradigma del planteamiento formal e ideológico de Haneke. El fenómeno observado en la disparidad de respuestas de la audiencia es explicable en parte por la

aceptación o rechazo del alejamiento del director de los patrones de la narrativa clásica. Dicha explicación se apoya en un análisis de los componentes fílmicos y narrativos en el marco de las convenciones

genéricas. Resulta igualmente necesaria la revisión de las críticas, estudios, manifestaciones del propio director y respuestas de los espectadores, así como de los datos de audiencias y recaudación.

1. Un final no hecho en Hollywood

En general los críticos suelen discrepar con el público, y el público europeo suele discrepar con el norteamericano todavía más. Un ejemplo claro es Woody Allen. Idolatrado por críticos e intelectuales galos, goza de una popularidad en Francia incomprensible en Estados Unidos. Cuando le preguntan sobre ello, contesta con ironía que “los subtítulos deben ser increíblemente buenos”. Este comentario aparece en el guión de *Un final made in Hollywood (Hollywood Ending, 2002)*, cuya trama se basa en el más que irónico éxito de una película realizada por un director que sufre ceguera psicósomática. Este filme inauguró el Festival de Cannes de 2002, donde recibió críticas poco favorables aunque la recaudación en la taquilla francesa se acercó a la norteamericana -pese a la enorme diferencia en salas y espectadores- confirmando las contradicciones entre críticos y audiencia. Aquel año *El pianista (The Pianist, 2002)* de Roman Polanski recibió la Palma de Oro de un jurado presidido por David Lynch.

En la edición de 2005 del festival, *Caché/Escondido* de Michael Haneke fue propuesta para la Palma de Oro y obtuvo el premio al mejor director; y no fue sólo

Cannes. Los críticos le han dado las mejores valoraciones de forma habitual (8,3 sobre 10 en www.metacritic.com) aunque al mismo tiempo el público ha reaccionado con menos entusiasmo y de manera más irregular: 6 sobre 10 en www.metacritic.com (casi las mismas valoraciones de 9 que de 1) y 6,5 sobre 10 en www.filmaffinity.com con una muestra de 11.500 usuarios.

En apariencia el comienzo del filme apunta hacia el género de suspense. Georges (Daniel Auteuil) y Anne Laurent (Juliette Binoche) son una pareja parisina acomodada, él dirige y presenta un programa televisivo cultural y ella es editora literaria. Su tranquila vida diaria se ve conmocionada cuando empiezan a recibir cintas de vídeo de un desconocido en las que ven cómo están siendo vigilados. Las cintas seguirán acompañadas de extraños dibujos infantiles y conducirán a Georges a la periferia de París en busca del supuesto agresor pero enfrentándolo a un compañero de juegos de la infancia. Los recuerdos que reavivan las grabaciones se interponen entre Georges y Anne aunque el misterio de su procedencia no se resuelve. Una narración ambi-

gua y sobre todo un final enigmático dejaron al público de Cannes discutiendo sobre la construcción y sentido de la historia y todavía hoy siguen dando que hablar. Cousins (2007, p. 224) justifica el relativo éxito de público de *Caché* —comparándolo con los filmes anteriores de Haneke— en que ciertas redes sociales actuaron como “semiconductores” de su sutura, misterio y ansiedades. Aparte de intrigar a un tipo de espectador interesado en la cultura, le presenta un espejo que refleja preocupaciones inteligentes y estimulantes. Puede ser anecdótico, aunque resulta ilustrativo, que el estreno en la ciudad de Granada fuera en la sala Granada 10, un cine de los años 50 restaurado y convertido en discoteca que proyecta los títulos menos comerciales de la cartelera para el reducido público que puede acomodarse en sus sofás Chester; el tipo de sala que podrían frecuentar los Laurent y sus amigos. Esta clase de espectadores es con la que cuenta Haneke para sus filmes así que la inclinación hacia la empatía con los Laurent está casi garantizada y por tanto el bloqueo de dicha identificación resulta particularmente desconcertante (Romney, 2006). En cuanto a las preguntas que nos hacíamos los asistentes al terminar la proyección de *Caché*, se orientaban más a lo que sucede en la última escena que al tema de la mala conciencia post-colonial tan dominante para críticos como Beugnet (2007) o Crowley (2010). El sentimiento de culpa colectiva y trauma parece haber sido un tema restringido por

toda la crítica al contexto francés (Austin, 2007). Nadie en el Reino Unido o España ha extrapolado la responsabilidad colonial y no por falta de experiencias similares. Haneke declaraba en una entrevista realizada por Karin Schiefer para la Austrian Film Commission que un documental del canal Arte sobre la muerte de 200 manifestantes argelinos durante las protestas de octubre de 1961 le había impresionado, sobre todo por los cuarenta años de silencio posteriores, pero lo que le había interesado para *Caché* es que “siempre hay una culpabilidad colectiva que puede conectarse con una historia personal y así quiero que se entienda en este filme” (Crowley, 2010, p. 267). No obstante, resulta paradójico que un director cuya obra se caracteriza por la apertura y la interpelación al espectador quisiera restringir la dimensión significativa de uno de sus textos más polifacéticos.

En cualquier caso, los interrogantes que plantea *Caché* son muy poco habituales en el cine de Hollywood, que no hace preguntas tan difíciles sin apuntar posibles respuestas ni enfrenta al espectador con finales incoherentes. Precisamente lo que ha alabado la crítica, como se desprende de las múltiples respuestas generadas, representadas ampliamente en las referencias citadas de *Sight and Sound*. Por otra parte, los comentarios de los espectadores, como por ejemplo los realizados en Metacritic.com (<http://apps.metacritic.com/video/titles/cache#usercomments>), reiteran adjetivos como “aburrida”, “pretenciosa”, “lenta”, y

evaluaciones más concretas como que plantea un *thriller psicológico* sin suspense ni psicología. De los numerosos comentarios realizados en [Imdb.com](http://www.imdb.com/title/tt0387898/reviews) (www.imdb.com/title/tt0387898/reviews) incluso los más positivos apuntan la irritación que provoca la irresolución del misterio y la sistemática falta de pistas. También es cierto que el filme no dejó a nadie indiferente. Sería un error desdeñar tales juicios sin más porque por una parte representan la reacción del público mayoritario y porque apuntan en direcciones que los estudios críticos han considerado merecedoras de análisis. Haneke podría contentarse con los premios de la crítica y con haber conseguido por una vez que la recaudación internacional superara en un 50% el presupuesto (relativamente reducido) de 8 millones de euros.

Cuadro n° 1. Datos de recaudación de *Caché*

| | |
|-------------------------------|----------------------|
| Presupuesto (estimado) | 10.800.000\$ |
| Taquilla EE.UU. | 3.647.381\$ (22.5%) |
| Taquilla resto de países | 12.550.443\$ (77.5%) |
| Total | 16.197.824\$ |

Fuente: <http://boxofficemojo.com>

Del resto de países destacó Francia (3.000.458\$) que se acercó mucho a las cifras de Estados Unidos, mientras que en España la recaudación alcanzó la considerable cifra de 830.950\$. El éxito de público

fue más que notable comparado con su siguiente título, *Funny Games* (2008), el *remake* norteamericano de su película del mismo título de 1997, cuya recaudación en todo el mundo no llegó a los ocho millones de dólares con un presupuesto estimado de quince millones y un reparto encabezado por Naomi Watts y Tim Roth.

Sea como fuere, el presente estudio pretende demostrar que *Caché* rompe deliberadamente los límites de las convenciones genéricas y narrativas como expresión de una opción ideológica y estética. El desconcertante comienzo lo es menos por su contenido que por su forma. Es casi el mismo principio de *Carretera perdida*, que le granjeó a David Lynch una respuesta negativa unánime de crítica y público extrañamente justificable ya que los críticos la consideraron “demasiado conservadora” mientras que los espectadores la catalogaron como “imposible” (Martínez-Cabeza, 2003). Lo cierto es que ambas cintas exploran tanto lo que se esconde bajo la respetabilidad de la vida diaria como la ambigüedad de la imagen en movimiento aunque el propósito de Lynch se sitúa en el plano existencial mientras que Haneke apunta hacia un plano político (Beugnet, 2007, p. 229).

2. Carreteras perdidas y cintas encontradas

Cuando los Madison reciben una cinta de vídeo al comienzo de *Carretera perdida*, sus reacciones confirman lo que el filme ha apuntado: es posible que Renée Madison (Patricia Arquette) tenga un amante. Las llamadas de teléfono de Fred (Bill Pullman) resuenan en el interior de su apartamento de diseño sin ser contestadas pese a que Renée no iba a salir. Sin embargo ella está dormida cuando Fred regresa. A la mañana siguiente Renée encuentra una cinta de vídeo que la pone incómoda hasta que sólo muestra un plano de larga duración del exterior de la casa. Ella ríe nerviosa: “será de algún agente inmobiliario...”. Cuando llega la segunda cinta Renée parece mucho menos dispuesta a verla y a las imágenes del exterior siguen otras del interior. Aparentemente alguien ha entrado en la casa aunque la policía no encuentra nada que investigar. En una tercera cinta aparece Fred cubierto de sangre junto al cadáver de su esposa. Las imágenes podrían provenir de la conciencia alterada de Fred. Por una parte todo el film se desarrolla con una continua focalización subjetiva centrada en Fred y posteriormente Pete Dayton (Balthazar Getty), su presumible alter ego. De este modo las cintas pierden toda cualidad objetiva. Su carácter fantástico no disminuye al tener su realizador probable en el “Mystery man”. Este sujeto misterioso que aparece ante Fred en una fiesta puede estar en dos lugares al mismo tiempo (contes-

tando al teléfono de casa de Fred mientras éste llama en su presencia desde el lugar de la fiesta) así que también puede utilizar una cámara desde ángulos imposibles. Otros elementos refuerzan la naturaleza imaginada de la filmación: cuando se reproducen las cintas, el sonido diegético es sustituido por un zumbido inquietante que asociamos a la percepción de Fred al conocer al hombre misterioso.

Caché también juega con la ambivalencia entre el mundo diegético y su versión filmada pero la relación entre ambos parece desprovista de todo elemento fantástico. Más bien al contrario, el realismo del estilo de filmación en cuanto a la posición de la cámara y su escaso movimiento, el vídeo de alta definición y la mínima elaboración de elementos extradieгéticos provoca que la no resolución de su origen sea todavía más desconcertante. Sólo cuando se niega al espectador dicha resolución es necesario buscar una explicación alternativa, como que las cintas representan el inconsciente del protagonista. Esta es una hipótesis satisfactoria en *Carretera Perdida* debido a la subjetividad que domina la narración, al menos en la primera mitad del filme. Pero puesto que *Caché* no apunta esta posibilidad sino que más bien la niega por la realidad que adquieren las imágenes de vídeo intradieгéticas (indistinguibles de la diégesis), no es de extrañar que algunos espectadores

hayan experimentado tal irresolución como una incoherencia.

El análisis que hace McGowan (2000) de la película de Lynch observa que la poca convencionalidad de la narración parece injustificada, haciendo tentadora la conclusión de la originalidad es un objetivo en sí mismo, o en otras palabras, que el único propósito es transmitir la carencia de propósito. Esta valoración se acerca mucho a algunas de las reacciones de la audiencia provocadas por *Caché* pero mientras que en

Carretera perdida McGowan (2000) justifica las dificultades en la construcción del texto por las relaciones entre fantasía y deseo, con una lógica interna fantástica que parece privar al texto de narración, en *Caché* es la realidad la que parece poner en evidencia la narrativa fílmica. Aquí las cintas de vídeo articulan la narración porque sus imágenes resultan indistinguibles de la diégesis pero el objetivo de la narración parece eludir al espectador.

3. Caché como *thriller* psicológico

No ha habido ningún artículo sobre *Caché* que pasara por alto el desconcertante plano inicial. Desconcertante porque careciendo de toda marca de estilo consigue marcar un estilo inconfundible. La primera escena, en la que van apareciendo los títulos de crédito sobreimpresos, parece el típico plano general de una calle con una casa al fondo. La cámara se sitúa a una altura neutral. No hay ningún movimiento de la misma: ni *travelling*, ni barrido, ni zoom ni angulación. La imagen parece fácil de leer: estamos en una calle parisina (en la fachada de la derecha está la característica placa azul y verde de la "Rue des Iris") y al fondo queda centrada una casa, el protagonista debe vivir en ella, los títulos de crédito desaparecen, pasan algunos transeúntes, pasa un automóvil... de acuerdo, ya parece más que suficiente. Sin embargo el plano continúa así que puede haber algo más, o quizás

no. Una mujer sale de la casa y camina calle abajo pero la cámara no la sigue. Tiene que haber algo más porque el plano no puede durar tanto tiempo sin un motivo. Por fin, el sonido da la clave. El sonido diegético (pájaros, pisadas, ruido de tráfico) parece algo amortiguado y sobre él una voz de mujer pregunta "¿Y bien?" y otra de hombre contesta "Nada". Sus voces no encajan en el sonido diegético. Suenan demasiado cerca para no vérselos dentro del encuadre así que el sonido de la conversación queda disociado de la imagen. Cambio de plano y un hombre sale de la casa buscando a alguien. Ahora es de noche y el ángulo ha cambiado. Vuelta al plano inicial y continúa la conversación en *off*, lo que refuerza la extraña impresión. Las voces se siguen oyendo demasiado cerca para un plano general sin personajes. En la escena aparecen bandas borrosas y la imagen avanza a

paso acelerado: es la imagen de una cinta de vídeo. Ahora tenemos la explicación: no era una imagen diegética sino una cinta de vídeo que los protagonistas contemplan preocupados al darse cuenta de que alguien ha estado vigilando su casa durante dos horas y después les ha enviado la grabación. La idea funciona porque las imágenes de vídeo de alta definición son indistinguibles del resto del filme. Al intercalarse las imágenes de videograbaciones con las del relato fílmico, tanto las imágenes como la narración dejan de ser fiables, aunque su propósito parece definido: ¿quién graba y envía las cintas? y ¿por qué? Si añadimos la ansiedad que provocan en la pareja protagonista, el *thriller* está servido.

El estilo minimalista de planos fijos de larga duración que caracteriza a las tomas de vídeo es compartido por la representación visual de los sueños de Georges y por la escena final. Este estilo ha sido considerado como seña de identidad del cine independiente, especialmente desde que Jim Jarmusch se sirvió de él en *Extraños en el paraíso* (*Stranger than Paradise*, 1984). Deleyto (2003, p. 256) señala que este estilo, justificado en principio por el bajo presupuesto de muchos filmes independientes, se ha explicado como una opción menos controladora que el sistema de edición habitual en Hollywood puesto que le permite al espectador decidir dónde centra su atención. No obstante, es inevitable que la puesta en escena, la duración de los planos o la posición de la cámara adquieran significado e

impongan un punto de vista. La significación ideológica derivada de las opciones formales que Deleyto estudia en *Extraños en el paraíso* es aplicable a *Caché*. Los encuadres casi vacíos y en apariencia desprovistos de acción deliberada se confunden aquí con tomas de circuito cerrado de televisión. La actividad del individuo es vigilada por el hecho de observarla, sin que la observación esté guiada por la acción, ocultando el punto de vista. Lo más desconcertante es que un uso de la tecnología que puede considerarse preventivo o defensivo, se vuelva contra quienes suelen propugnarlo y que éstos, convertidos en objeto observado, reaccionen con violencia ante la agresión. En manos del otro, una vigilancia que parece vacía de contenido se convierte en transgresora y "terrorista" (en palabras de Georges) al irrumpir no sólo en la apacible vida diaria de los Laurent sino en la tranquila conciencia de Georges. La reacción violenta de éste precisamente planta sus raíces en el ocultamiento de hechos históricos no asimilados. La apariencia de seguridad y equilibrio se ve entonces sacudida por el miedo y la mala conciencia, lo cual se puede extrapolar a la catarsis que sufre el espectador de los filmes de Haneke cuando ve su postura cómoda y pasiva sometida a la provocación del relato (Alcalá, 2006).

Una segunda grabación en vídeo resulta más explícita y al mismo tiempo añade tensión. Las nuevas imágenes muestran la granja donde Georges creció, o sea, que no

puede tratarse de una broma de algún amigo de su hijo Pierrot (Lester Makendonsky). El estilo de filmación es similar al de la primera cinta pero esta vez las imágenes han sido tomadas desde dentro de un automóvil. Además la cinta ha llegado acompañada de un dibujo infantil en el que un niño vomita sangre. El tercer vídeo contiene pistas que llevan a Georges hasta el apartamento del supuesto agresor, que resulta ser Majid (Maurice Bénichou), un argelino que vivió de niño con la familia de Georges cuando sus padres trabajaban para los Laurent. Al morir los padres de Majid en los altercados de octubre de 1961 en París, los celos y acusaciones falsas de Georges cambiaron la decisión de sus padres de adoptarlo por la de llevarlo a un orfanato. El Georges adulto mantiene el episodio en el olvido hasta tal punto que se niega a reconocer a Majid, lo que provoca una conversación tensa hasta el absurdo. Majid reconoce inmediatamente a Geoges y le habla de "tú" mientras que Georges le responde de "usted" y se niega a admitir que lo conoce. Sin embargo, la reacción de Majid parece honesta y hace creíble que no sea responsable de las cintas. Cuando otra visita al apartamento en busca del desaparecido Pierrot revela que Majid tiene un hijo, el protagonista (y la audiencia) concluye que éste último tiene que haber hecho las filmaciones pero en este punto el interés hacia la cuestión es más que secundario porque la narración se ha centrado mucho más en la psicología de la pareja

protagonista que en los hechos que van provocando sus reacciones. Pero la frustración del escenario narrativo de suspense no es gratuita ni nueva para Haneke. Wheatley (2006, p. 32) lo compara con *Juegos divertidos* (*Funny Games*, 1997) en la combinación del escenario convencional de la familia amenazada por un agente externo con estrategias clásicas de suspense. En *Juegos divertidos* se emplea el rebobinado interno como baza para sacudir al espectador justo cuando está más absorto en la fantasía de represalia y huida, descomponiendo así la ilusión cinematográfica. En *Caché*, centrado en el interrogante epistemológico de quién persigue a quién, el paso acelerado de la imagen ya avisa desde el mismo comienzo de que lo que se ve en la pantalla no es fiable.

La insistencia de Georges en ocultar su sentimiento de culpa distancia a la pareja, cuyas tensiones se ven agravadas por la rebeldía adolescente de Pierrot. En el extremo opuesto, la atormentada existencia de Majid culmina en una escena tan carente de tensión como sacudida por la violencia. La escena es breve: Majid está hablando con Georges, saca una navaja del bolsillo y se la clava en el cuello, la sangre salpica la pared y su cadáver queda tendido en el suelo. La fuerza de la violencia que percibe el espectador va justo en proporción inversa a la falta de espectacularidad de la representación. El motivo fundamental es su nivel de realismo. No hay juegos de iluminación ni planificación, la música está au-

sente y la cámara fija. Ni el desarrollo de la historia ni el estilo de filmación dan claves sobre lo que sucede y la acción resulta tan brutal como incomprensible. Hay dos hombres en una habitación recogidos en un plano-secuencia: uno observa y el otro habla. La mano que empuña el cuchillo salta como accionada por un resorte y cuando la hoja se clava en el cuello, la salpicadura de sangre sobre la pared se graba en la retina del espectador reforzada por su similitud con el rojo de los dibujos que recibió Georges. Es la violencia máxima e irracional: la dirigida a eliminar la propia vida. En este punto del filme y de la producción de Haneke, la elección de estilo es mucho más que una opción formal y su significación es parte de un proyecto de construcción de la figura y actividad del espectador. Visto lo anterior, que el hijo de Majid se enfrente a Georges en la oficina y que niegue su participación en el acoso resulta innecesario dentro de la lógica del filme, aparte de que Georges puede eludir su responsabilidad en las desgracias de Majid después de cuarenta años. Las imágenes del sueño/recuerdo/fantasia de Georges añaden una pieza al rompecabezas mostrando la granja familiar cuarenta años antes y a Majid llevado a la fuerza al orfanato. El estilo es ya reconocible: un único plano general fijo de larga duración, el mismo elegido para el final en el que se ven las escaleras de un colegio a la hora de salida. Entre todos los estudiantes pasa casi desapercibido -pasó para algún crítico en

Cannes- que en el extremo inferior izquierdo están hablando Pierrot y el hijo de Majid. ¿Se conocían? Sharret (2005, p. 62) considera que un pacto entre los hijos para castigar a los padres sería un desenlace demasiado fácil. La cuestión no resuelta es si cada generación es responsable de los crímenes de las generaciones anteriores. Osterweil (2006, p. 39) se hace otra pregunta más en positivo: ¿Existe una amistad entre ambos jóvenes que simboliza el fin de viejas disputas? El crítico ve una pista en la cartelera del cine donde Georges se refugia después de presenciar el suicidio de Majid. Se anuncian *Ma mère (Mi madre)*, *Deux frères (Dos hermanos)* y *La mauvaise éducation (La mala educación)*.

En pocas palabras, el filme deja de lado el suspense para concentrarse en las reacciones y emociones ante la culpa. Pero las causas de la culpa están tan distantes y se pueden justificar tan fácilmente como celos infantiles que de nuevo el espectador debe mirar en otra dirección, y además el texto carga de ideología esa mirada. Muchos espectadores se sintieron defraudados por la promesa no cumplida de un *thriller*. Pero las audiencias tienden a incomodarse ante la falta de resolución y como grupo parecen preferir "más de lo mismo". Esto es lo que defiende Dixon (2000, p. 8) refiriéndose al cine de género. Ciertamente *Caché* no es una película de género aunque Haneke juega con las convenciones genéricas para frustrarlas en favor de sus propias opciones formales. Aunque de forma enrevesada,

David Lynch empleó las cintas de vídeo como representación fantástica del sentimiento de culpa de su protagonista. Sin embargo Haneke no se decide entre la conciencia culpable y la venganza, lo que ha dividido al público. En el fondo de las discrepancias está la posición ideológica de la audiencia frente a su propio papel y

actitud ante el hecho de ser espectador. La filmografía de Haneke en general, y *Caché* en particular, distancia al sujeto del mundo observado y lo hace consciente de sí mismo, tal como planteamos al analizar las elecciones formales como articulación ideológica del cineasta.

3. La retórica e ideología de Michael Haneke

Wheatley (2009, p. 153) argumenta que *Caché* conjuga mejor que cualquier otro filme de Haneke las elecciones formales y de contenido resolviendo y culminando las tres estructuras convergentes en que se desarrolla su producción cinematográfica. En línea con un modernismo de primera generación, Haneke niega las convenciones cinematográficas dominantes representadas por el cine comercial de Hollywood. Este planteamiento discordante, aunque "benigno" según Wheatley, se hace más agresivo en un modernismo de segunda generación que llama la atención del espectador hacia el filme como concepto y hacia sí mismo como consumidor. Ambos planteamientos desembocan en un sistema de convenciones genéricas que apenas permiten la identificación emocional por parte del espectador con la narrativa fílmica. La tensión entre la respuesta racional y emocional a la que se somete al espectador se evidencia en la disparidad entre la reacción de empatía provocada por la narración y sus personajes que queda bloqueada o al menos obstaculi-

zada por el entramado formal. El planteamiento del *thriller* y el reparto de la pareja protagonista Auteuil-Binoche buscan la empatía (Gant, 2006) mientras que el cuestionamiento de la validez de la imagen, de la naturaleza y temporalidad de lo que se ve, de la posición e implicación del testigo, desorientan al espectador obligándolo a examinar su propio papel frente al texto (Ezra & Sillars 2007, p. 218). Volviendo a las primeras secuencias del filme entendemos que el espectador va a depender de sí mismo en cuanto al nivel de resolución de los planteamientos: el plano de Georges al salir de su casa ya de noche mirando hacia el punto en que debió estar la cámara vigilándolos durante horas no es seguido del correspondiente contraplano, y tanto el protagonista como el espectador se quedan literalmente a oscuras. Si la ilusión de estar dentro del mundo representado es lo que involucra al espectador, la suspensión de tal ilusión es lo que lo distancia. Tal suspensión se produce bruscamente en el momento en que las imágenes de la diégesis co-

mienzan a pasar aceleradas y se reconfiguran como intradiagéticas. Después de haber presenciado el suicidio Majid en su apartamento con una edición muy contenida pero que "avanza" el desarrollo dramático, volvemos a presenciarlo visto por una cámara fija (que debería haber estado invisible junto a la tabla de planchar) como si fuera extradiagético hasta que un cambio de plano a Anne en su salón lo devuelve súbitamente a la intradiégesis. Grossvogel (2007, p. 39) considera que en este punto se alcanza el máximo distanciamiento puesto que la primera representación del suicidio es una visión subjetiva focalizada a través de Georges que introduce al espectador en la diégesis. Cuando vuelve a presentarse la escena desde detrás de Georges casi en contrapicado, el espectador es expulsado de la subjetividad y se ve forzado a examinar la acción con la frialdad clínica del director. Estos saltos entre niveles narrativos son llamativos en sí mismos pero su verdadera efectividad viene de un efecto más soterrado pero mucho más demoledor de las certezas del espectador. El análisis requiere distinguir entre niveles formales y conceptuales pero la eficacia del texto viene de que funcionan como un todo. Así la forma "realista" que idealiza la cámara de videovigilancia como imagen objetiva resulta también apropiada para representar la subjetividad. De este modo se amalgama el nivel narrativo de la culpa y la responsabilidad con el sistema cinematográfico de la percepción colocando al espectador en una

posición moral que explora los modos en que Haneke compromete al medio filmico. Wheatley (2009, p. 155) valora *Caché* como "ejemplo del poder de las imágenes para inducir al espectador a adoptar una posición de conciencia ética". La imagen se convierte así en protagonista del cine de Haneke. Hemos señalado cómo las imágenes de vídeo parecen distinguirse de la realidad diegética por el uso de la cámara fija, pero esto sucede sólo en apariencia ya que no tenemos indicios concluyentes de que lo que vemos sean los hechos de la historia tal como se desarrollan o tal como se cuentan. Las claves iniciales se dejan de lado y no es posible distinguir si estamos viendo el proceso de filmación o de reproducción en vídeo. Hay un "doble" montaje de la confrontación entre Georges y Majid; primero como escena dramática con estilo realista (movimientos de cámara, cambios de plano, plano-contraplano) y después el plano fijo, que resulta ser la televisión vista por Anne. Sin embargo otra visita de Georges a Majid es filmada con la cámara fija en la misma posición sin que nadie aparezca viendo un vídeo ni con rebobinado o paso acelerado. ¿Se trata de la diégesis, de una grabación o de la reproducción? Cuando los sueños (¿recuerdos?) de Georges se representan con un estilo similar se rompe la barrera entre realidad e ilusión. El cuadro 2 resume los distintos niveles narrativos del filme. Las líneas continuas de las celdas no deben entenderse como divisiones bien delimitadas, más bien al contrario

el paso de un nivel a otro es un proceso constante y dinámico.

Cuadro nº 2. Niveles narrativos en *Caché*

| IMAGEN | | NARRACIÓN | |
|--------------|---------------|--------------------------------|--|
| Filmación | Diégesis | | |
| Reproducción | Intradiégesis | "realidad" sueños/recuerdos | |

Fuente: Elaboración propia

Los envíos de cintas van acompañados de unos dibujos infantiles en los que aparece un niño que vomita sangre o un gallo con la cabeza medio cortada de donde brota un chorro de sangre muy similar al del suicidio de Majid. Austin (2007) hace una lectura de *Caché* como expresión del trauma de la guerra de Argelia y del protagonista como encarnación de la negación que ha operado en la sociedad francesa. En esta lectura los dibujos son complementarios con las cintas. En realidad las cintas están vacías de contenido y sólo parecen decir "te estamos observando" mientras que los dibujos visualizan el trauma que Georges ha negado durante toda su vida adulta. Por su contenido, serían los dibujos los que conectan

con las pesadillas y recuerdos del protagonista, introducidos por primera vez en el relato como un breve *flashback* (¿?) mostrando un primer plano del rostro de un niño (sólo identificado mucho después como Majid). Después se intercalarán otras imágenes de Majid de niño escupiendo sangre, cortándole la cabeza a un gallo y acercándose amenazante a un Georges que despierta de la pesadilla empapado de sudor. La precisión con que coinciden dibujos e imágenes de lo que fueron mentiras de Georges hacen que la narración sólo pueda provenir del protagonista, o de su subconsciente atormentado por la culpa. Para Wheatley (2006), lo único que no está escondido en *Caché* ni en el cine de Haneke es la presencia del director, y al igual que Haneke está siempre presente filmando, también lo está el espectador viendo la reproducción del filme. Hay una paradoja en la insistente interpelación al espectador por parte de Haneke para que busque las respuestas mientras que reitera su autoridad sobre el texto.

Conclusiones

La adopción inicial de las convenciones genéricas del *thriller* por parte de Haneke en *Caché* y su abandono posterior han estado en el centro del debate sobre el filme tanto para la crítica como para los espectadores. Sin embargo, la irresolución de los interrogantes planteados sobre el agente y la motivación de la videovigilancia se juzga

de forma heterogénea por crítica y audiencia. La crítica en su conjunto, apelando a los valores de la apertura del texto y el cuestionamiento de la posición del espectador ante el espectáculo audiovisual, ha demostrado su evaluación positiva. Por otra parte, la mayor parte de las reacciones negativas de la audiencia han expresado en

los distintos foros la incomodidad de verse sometidos a interrogantes para los que el director no proporciona vías de solución. Este trabajo ha tratado de justificar las lecturas y reacciones ante el filme analizando las opciones y elecciones del director austríaco a nivel formal e ideológico llegando a la conclusión de que lo que ha provocado la respuesta negativa de una parte del público es uno de los valores fundamentales de la producción de Haneke. Uno de los efectos más pronunciados de las convenciones genéricas es la creación de expectativas tanto estilísticas como de contenido en la audiencia que ayudan a entender las narraciones y a provocar el disfrute cuando ésta se adentra en el mundo recreado. La ruptura de las convenciones, tal como se produce en *Caché*, demuestra precisamente su existencia y al mismo tiempo se hace imprescindible para reactivar nuestra percepción, insensibilizada en cierta medida por la repetición genérica. El valor fundamental de *Caché* es devolver a las imágenes su capacidad de impresionar en un momento en que el

espectáculo domina de tal modo el mundo audiovisual que los contenidos se diluyen en la homogeneidad. Esto es un aspecto en el que inciden comentarios de los espectadores señalando el modo en que Haneke sacude al espectador haciéndolo volver sobre el filme en busca de respuestas. Hernández Les (2009, p. 166) apunta el modo en que los medios de masas hacen que la violencia pierda importancia por el mismo proceso de su representación y de ahí la falta de sensacionalismo con que se representa la violencia en *Caché*. La maestría del director estriba en lograr una forma que impresiona por la eliminación de todo vestigio de espectáculo, lo que Hernández Les llama la "glaciación de la acción", generando en el espectador la conciencia de sí mismo. Pero el situar al espectador en unas coordenadas precisas no hace que Haneke nos obligue a una lectura particular del texto, ya sea cultural, estética, histórica o política, sino que permite entender que nuestra respuesta es resultado de elecciones propias, y también ajenas (del director). Nadie es inocente.

Referencias

Alcalá, M. (2006). Escondido. En Equipo Reseña, Cine para leer (pp. 26-28). Bilbao: Ediciones Mensajero.

Austin, G. (2007). Drawing trauma: visual testimony in *Caché* and *J'ai 8 ans*. *Screen*, 48.4, 529-536.

Beugnet, M. (2007). Blind spot. *Screen*, 48.2, 227-231.

Box Office Mojo

(<http://boxofficemojo.com/movies/?id=cache.htm>).

Cousins, M. (2007). After the end: word of mouth and *Caché*. *Screen*, 48.2, 223-226.

Crowley, P. (2010). When forgetting is remembering. En J. D. Rhodes (Ed.) *On Michael Haneke* (pp. 267-279). Detroit: Wayne State University Press.

Deleyto, C. (2003). *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Paidós.

Dixon, W. W. (2000). Introduction: the new genre cinema. En W. W. Dixon (Ed.) *Film Genre 2000. New Critical Essays* (pp. 1-12). New York: State University of New York Press.

Ezra, E., & Sillars, J. (2007). *Hidden in plain sight: bringing terror home*. *Screen*, 48.2, 215-221.

Film Affinity

(<http://www.filmaffinity.com/es/reviews/1/420247.html>).

Gant, C. (2006). The cachet of Daniel. *Sight and Sound*, 16.4, 8.

Grossvogel, D. I. (2007). Haneke: the coercing of vision. *Film Quarterly*, 60.4, 36-43.

Haneke, M. (Director) (1997). *Funny Games* [DVD].

_____ (2005). *Caché (Escondido)* [DVD].

Hernández Les, J. A. (2009). *Michael Haneke. La disparidad de lo trágico*. Madrid: Ediciones JC.

The Internet Movie Database

(<http://www.imdb.com/title/tt0387898/>).

Martínez-Cabeza, M. A. (2002). The (de)construction of character in film: David Lynch's *Lost Highway*. En M. Falces (Ed.), *Actas del XXV Congreso Internacional de AEDEAN*. Granada: Bernardi Producciones [CD-ROM].

McGowan, T. (2000). Finding ourselves on a *Lost Highway*: David Lynch's Lesson in Fantasy. *Cinema Journal*, 39.2, 51-73.

Metacritic.com (<http://apps.metacritic.com/video/titles/cache#usercomments>).

Osterweil, A. (2006). *Caché*. *Film Quarterly*, 59.4, 35-39.

Romney, J. (2006). *Hidden*. *Sight and Sound*, 16.2, 64-65.

Sharrett, C. (2005). *Caché (Hidden)*. *Cineaste*, 31.1, 60-62, 84.

Wheatley, C. (2006). Secrets, lies & videotape. *Sight and Sound*, 16.2, 32-36.

_____ (2009). *Michael Haneke's cinema: The ethic of the image*. Oxford: Berghahn Books.

Cita de este artículo

MARTÍNEZ-CABEZA, M. y MAICA ESPÍNOLA ROSILLO, M. (2012) Suspense, culpa y cintas de vídeo. Caché/Escondido de Michael Haneke. *Revista Icono14 [en línea] 20 de Enero de 2012, Año 10, Vol. 1*, pp. 149-163. Recuperado (Fecha de acceso), de <http://www.icono14.net>