

sonora y las imágenes pues siempre tratará de dar prioridad a una de ellas. Un análisis que, en fin, intenta demostrar cómo ese sentido tutor que Bresson da a su visión del cine mediante sus notas, tiene reflejo práctico en su propio cine.

Roberto Cueto se centra en la intensa relación que se establece entre Federico Fellini y el autor de las bandas sonoras de muchas de sus películas: Nino Rota. Cueto nos anima a comprobar cómo la música de Rota no es un mero acompañamiento de las imágenes de Fellini, sino que, a través de toda su obra, la música propone un ritmo que va mucho más allá de lo narrativo, de la diégesis. Un ritmo que denota otra

mirada escéptica que afecta al propio mundo y a la representación que de él se hace en la obra de Fellini. Una música que a veces acompaña a los personajes como cómplice, pero en otras se decide claramente a criticarlos. Una obra, la de Rota, que a la vez que el cine de Fellini avanza hacia una forma de espectacularización de la realidad hasta convertirla en algo grotesco y carnavalesco, ella misma evoluciona recurriendo cada vez más a timbres atípicos, instrumentos electrónicos, distorsiones, transformándose ella misma en una máscara que se impone sobre la propia tradición en la que se ha formado y en la que se han formado sus espectadores - oyentes.

## Caché: Haneke o el dios escondido

BERTA PÉREZ

La autopresentación del film como film, como ficción, es una constante en la obra de Haneke, desde *Funny Games*, pasando por *Code Inconnu*, hasta *Caché*. La autorreferencialidad en el cine se ha convertido desde hace mucho, en especial después de que Godard la ejerciera magistralmente, en un recurso esencial para cuestionar la frontera entre realidad y ficción, para cuestionar, en definitiva, el carácter real de lo real. Violentar la identificación del espectador con la imagen recordándole que la imagen es sólo imagen, imago,

no sólo procura al espectador esa distancia imprescindible para adoptar una posición crítica, no sólo sirve, pues, a la creación de una distancia crítica respecto a lo observado, sino que, al mismo tiempo aunque de rechazo, obliga a sospechar que el plano mismo en el que nos situamos como espectadores, el de la realidad desde la que se imagina o crean imágenes, no es tan distinto al de las imágenes mismas. Es por esto por lo que la distancia ganada es también distancia respecto a la realidad, y el potencial crítico buscado un poder también sobre lo real.



El modo en que Haneke pone en obra este recurso es innovador ya desde las primeras obras: no se trata de que el rostro de un personaje se dirija desde el mundo ficticio al ojo de la cámara o al del otro lado de la cámara (recuérdese *Pierrot le fou* de Godard) ni de que el mundo ficticio encierre en sí, en un juego teatral de muñecas rusas, otro respecto al cual es el real (piénsese en *The baby of Macon* de Greenaway), sino de que el mundo ficticio se revele directamente como el contenido de una cinta grabada, como una grabación. Ya en *Funny Games*, en un momento de máxima tensión e identificación, Haneke se burla de nosotros a la vez que nos distiende obligándonos a sonreír, al rebobinar unos segundos la cinta que nos tiene totalmente aterrORIZADOS. Y en *Code Inconnu* nos violenta con imágenes descontextualizadas e indescifrables que sólo tras unos segundos se desvelan como imágenes grabadas y que, sólo en virtud de ello, pueden reintegrarse en el sentido del film, sentido que había sido suspendido brevemente. La llave del código que permite procurar sentido a la imagen procede, pues, literalmente, de un lugar desconocido (recuérdese el momento en el que no logramos saber de dónde viene una imagen de la Binoche encerrada en un cuarto y desesperada por no poder entender, a su vez, de dónde procede la voz que le habla, el poder que la ha capturado, por no conocer -lo mismo que nosotros- el ojo tras la cámara que la filma).



*Caché* comienza con un plano fijo que constituye una larga secuencia en la que se inscriben los créditos y durante la que se oyen unas voces que hablan de la imagen. Las voces son las de los protagonistas de la historia que cuenta *Caché*, las de un matrimonio aterrorizado por unas cintas de vídeo que reciben anónimamente. Los créditos hablan del afuera de la película que estamos viendo, son la inscripción de la firma misma de los hacedores del film en el primer plano del film. El desajuste de voz e imagen (recurso también consagrado como distanciador, especialmente desde Resnais y su *L'anne dernière a Marienbad*) fuerza a reparar ya en el plano como tal, en su condición de imagen grabada, a preguntarse, por tanto, por el lugar desde donde se graba, por el autor de la grabación. Toda la película no es sino el desarrollo de esta pregunta del espectador, toda la película se queda en la pregunta. Pero inmediatamente las voces del afuera de la imagen escrita con nombres reales reclaman su verdad, sus cuerpos. Y el plano que se los concede nos presenta inmediatamente la imagen con la que acaba de comenzar el film, la imagen con los nombres propios del afuera, como, efectivamente, una cinta grabada que visiona el matrimonio Laurent. Los Laurent se hacen cargo de la pregunta por el origen de la grabación, por nuestra pregunta.

Con ello se ha conseguido un alto grado de verdad para la historia del matrimonio Laurent, esto es, un fuerte lazo de complicidad entre la

historia del espectador, su búsqueda, y la de los Laurent. Y, de rechazo, las grabaciones que vemos en la tele de la pareja, las grabaciones de una mano oscura en las que una mano oscura en letra de imprenta, oculta tras un "máquina" de escribir, ha escrito el nombre de Haneke desde el comienzo, devienen una mera pesadilla. La imagen que portaba en el comienzo del film la marca del afuera como marca de lo real se convierte ahora en el otro afuera del film, el de los fantasmas que persiguen a los personajes de la historia. Las imágenes grabadas se confunden literalmente con sueños de la infancia de Georges y se mezclan perfectamente con las que llegan del mundo del hambre y las guerras en la tele, del mundo de afuera, del otro mundo. Nuestro lugar está, como el de los Laurent, entre estos dos afueras: ya no estamos con Haneke sino con los Laurent, con sus sueños, con su pasado, con sus miedos y su búsqueda. Así pues, la película constituye un viaje movido por la inquietud que genera la presencia de ese afuera amenazador. Pero es también el viaje al pasado al que obliga la huella del crimen, la culpa; la búsqueda del lugar del crimen originario, del pecado original.

La respuesta ya ha sido dada al comienzo, nunca se ha ocultado: en el primer plano tuvimos la firma en letra de imprenta, anónima, del filmmaker, de Michael Haneke, y, sin embargo, hacemos todo el camino: Haneke nos manipula lo mismo que a los Laurent. No tenemos más ver-

dad que los Laurent. El afuera de los Laurent es también un afuera para nosotros, tan oculto para nosotros como para ellos. Es por esto por lo que el juego de la autorreferencialidad del film es en *Caché*, más que en ninguna de las obras previas de Haneke, todo un crimen. Sentimos sin duda que somos nosotros mismos grabados por no se sabe quién, que también nosotros estamos desprotegidos frente a ese imaginario de las cintas.

Así pues, si Haneke es lo Real, está claro que ese no es nuestro lugar: nosotros encerrados en la sala del cine somos de la misma carne que los Laurent encerrados en una casa que tiene aspecto de caja fuerte, mientras Haneke, invisible, el auténtico afuera de la imagen, de lo visible, está justamente en el lugar intermedio entre los dos espacios cerrados, en la pantalla intangible que separa esos espacios. Y ese lugar intermedio es justamente el que de nuevo se hace presente en la clausura de la película como el abismo insalvable o el tiempo infinito que media entre la infancia de Georges y la de Pierrot. Entre ambas imágenes, grabadas, cortadas y pegadas por Haneke desde fuera, ofrecidas por Haneke a Georges en su sueño de narcóticos y a nosotros en nuestro sueño cinematográfico, está el crimen y la esperanza de justicia: el crimen de Georges, que ha robado para siempre las imágenes de una infancia feliz de Majid; el crimen de Haneke, que roba todas las imágenes, que es el dueño del imaginario



de Georges y del nuestro; y la promesa de un montaje final compasivo, un montaje que no obedezca al puro antojo de Michael H., sino que

devuelva el pasado al futuro, que ligue, como sólo lo puede un dios, lo que el hombre ha roto.



*Vete y Vive (Va, Vis et Deviens)*  
2005 Radu Mihaileanu

El film de Radu Mihaileanu -Radu Buchman- es un cuento oriental.

Más allá del equilibrio en la composición del complicado mosaico israelí o la sutileza con la que se aproxima al sufrimiento, el relato traza la parábola de un círculo mágico.

### Falashas

La diáspora de los falashas -judíos etíopes extranjeros en su propia tierra- reproduce la infatigable errancia del hombre, destinado como Adán a habitar la tierra bajo el estigma de una prohibición -nunca regresar al Edén-, que es también promesa de una nueva tierra.

Así con el paso de las generaciones, un sinnúmero de nombres recorre cada nombre, como un hombre siempre repetido, soñado mil veces, que se irguiera de nuevo en el momento de la transmisión: Scholomo habla a su hijo desde la soledad

## El poder del círculo

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE

inmensa del desierto -cierre del círculo, inicio del relato- cuando es invocado por primera vez bajo su nombre: Abba -"padre".

El recorrido de Mihaileanu se alimenta de la conciencia de la multiplicidad de las caras, de los mil nombres del padre.

La existencia de Schlomo (interpretado por Mosche Agaza como niño) dependerá de la repetición y recuento de esos nombres, padres y abuelos, tíos y hermanos, que le proporcionan la adscripción a un linaje, y una identidad a la que le encadenan.

Idéntica confusión al descubierto en las controversias entre las distintas sectas judías respecto a la identidad divina. La multiplicación de las lecturas de la Torah revela, al tiempo que un antiguo saber sobre la letra, el odio de siempre a un dios desconocido y sus criaturas.

Por efecto de la enumeración de esos nombres, sin embargo, se compone una cadena infinita que, leída uno por uno, dibuja un solo rostro.

