

La otredad y los engaños del lenguaje audiovisual según *Escondido* de Michael Haneke

José Carlos Cabrejo
Universidad de Lima

Introducción

El filme *Escondido* (Haneke, 2005) centra muchos de sus mecanismos de significación en la dimensión cognitiva, aquella que para Jacques Fontanille (2001: 163) se refiere a la “manipulación del saber en el discurso”. Su protagonista, el francés Georges Laurent (Daniel Auteuil), se dedica al análisis y la discusión de temas relacionados con el conocimiento cultural, en su posición de conductor de un programa televisivo. El set de su espacio mediático está compuesto de innumerables libros, al igual que algunas de las estanterías de su casa.

Pero, de pronto, esa lógica del descubrimiento que caracteriza a la dimensión cognitiva, adquiere en la cinta una orientación alejada del saber que Georges transmite y sobre el cual polemiza. Por el contrario, está ligada a un saber subrepticio, que se mantiene oculto. Él vive con Anne (Juliette Binoche), su esposa, y Pierrot, su hijo, y comienza a recibir en la puerta de su casa videos en los que se ha grabado la fachada de ésta. La llegada de esas cintas no cesa, e incluso va acompañada de dibujos que no hacen más que evocar algunos recuerdos de su infancia, que

lo vinculan a un niño argelino llamado Majid, quien vivió con su familia y que fue separado de ella por culpa del propio Georges. Todos los indicios señalan a Majid como el responsable de la grabación y colocación de los videos en la casa de Georges, aunque esa circunstancia no se llega a confirmar a lo largo del filme.

El objetivo de este artículo consiste en analizar cómo se construye la *otredad* desde la mirada de un personaje occidental, un protagonista que se enfrenta a un oscuro pasado en el que su víctima fue un niño de origen africano; y que según la forma en que se plasman los puntos de vista del encuadre, la narración audiovisual y la iluminación, se sugiere que aquel infante se ha convertido en alguien que acosa con materiales perturbadores a la entrada de su hogar, al protagonista.

La narratología, así como la semiótica generativa y la semiótica tensiva, son las herramientas metodológicas idóneas para tratar esa relación conflictiva entre Georges y Majid que desarrolla la puesta en escena.

En relación a los estudios más recientes sobre *Escondido*, hay autores cuyo enfoque de análisis pretende ofrecer un marco interpretativo de corte filosófico. Tal es el caso de la investigación de Polley (2009), que se centra en la obra de René Descartes y el cuestionamiento que éste hace a la comprensión equivocada de la realidad, gracias a los sesgos personales y a lo engañoso de los sentidos, asociando ello con el uso de la *imagen que engaña* utilizada por Haneke al confundir al espectador a la hora de dirigir deliberadamente su mirada con la del personaje en primera persona, haciéndola pasar al principio por la de la cámara y luego por la del encuadre de la cinta de video.

Otra corriente de análisis se aproxima a los recursos cinematográficos de Haneke para lograr un espectador que reflexiona sobre su condición de tal. Martínez-Cabeza y Rosillo (2011) señalan que los vacíos en la narración de *Escondido* hacen que el público vuelque su interés en la cinta para buscar respuestas, con un rol muy activo, a diferencia de otras producciones cinematográficas de corte más homogéneo y que buscan un espectador

pasivo. Este artículo, si bien retoma alguna de las preocupaciones teóricas plasmadas en los estudios antes referidos, tiene como aporte novedoso su enfoque semiótico y narratológico ante la *otredad* construida en pantalla.

1. El encuadre y la dimensión cognitiva

Por un lado, lo que conocemos de la historia del filme es a partir del punto de vista del protagonista, quien se siente perturbado por los videos que aparecen en la puerta de su casa; por otro, seguimos la historia a partir de lo que el propio encuadre, como tal, muestra en el campo visual, y que por momentos, engañosamente, se confunde con la perspectiva del personaje de Auteuil. En ese sentido, la puesta en escena de *Escondido* se convierte en una serie de flujos que canalizan o suspenden saberes que no sólo competen a las relaciones de Georges con los demás actores enuncivos —personajes— sino también a un actante enunciativo como el enunciatario. Por ello, es importante destacar que la dimensión cognitiva referida al inicio de este artículo se identifica con tres actantes —conocidos precisamente como *actantes cognitivos*—: el *observador*, el *informador* y el(los) *objeto(s) cognitivo(s)* o *del saber* (Fontanille, 2001: 192).

La semiótica del discurso comprende al observador como un efecto de sentido que nos remite a la idea de lo mostrado y lo no mostrado, lo que está en campo y fuera de campo, lo que se representa y no se representa en el relato. El actante *observador*, en tanto establece lo que el enunciatario puede o no puede mirar, se asienta como filtro del saber. Por ello, muchos autores lo comprenden, en algunos casos, como un *focalizador*: “Se le reconoce únicamente por lo que hace: seleccionar, focalizar, ocultar elementos del campo de presencia del enunciado” (Blanco, 2009: 65). Siguiendo al narratólogo Gérard Genette, para Gaudreault y Jost (1995: 139) la focalización “se define en primera instancia por una relación de *saber* entre el narrador y sus personajes”.

Estos autores clasifican la *focalización* cinematográfica en *interna* —el relato sólo se ciñe a lo que puedan saber uno o, en todo caso, más de un personaje—, *externa* —el relato no permite que sepamos lo que piensa o siente el protagonista del relato— o *espectatorial* —el relato da una ventaja cognitiva al espectador por encima de los personajes. Así también, proponen el término *focalización* para señalar la perspectiva cognitiva de un relato y plantean el vocablo *ocularización* para hacer referencia a la perspectiva eminentemente visual en una película. La ocularización establece el vínculo entre lo que “la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve” (Gaudreault y Jost, 1995: 140).

La ocularización, según dichos autores, puede clasificarse en *interna* —el encuadre sigue la mirada de una instancia intradieгética; por ejemplo, de algún personaje o animal representado en el relato—, que a la vez puede ser *primaria* —un encuadre subjetivo— o *secundaria* —por ejemplo, un encuadre colocado a espaldas de un personaje que mira algo, o que se sucede en planos/contraplanos que posicionan en paralelo las miradas de un personaje en frente de otro—; *cero* —el encuadre no acompaña la mirada de alguna instancia intradieгética— o *espectatorial* —el encuadre da lugar a que el espectador pueda ver más de lo que ve un personaje gracias a la manera en que se estructura el campo visual.

Por otro lado, el actante *informador* transmite aquel saber que imaginariamente, a lo largo del simulacro discursivo, va a ser asimilado por el *observador*, actante a través del cual el enunciatario recibe la información que circula dentro del enunciado. A los datos que puedan conformar esa información, podemos denominarlos *objetos de saber*, los cuales son captados por el enunciatario en su desplazamiento, que va desde el *informador* hacia el *observador*.

Asimismo, el actante informador puede presentarse en el enunciado, actorializarse, a través de muchas posibilidades. Puede adquirir el rol figurativo de un personaje, un ruido, una

música de fondo, un escenario o cualquier otra clase de elemento que despliegue los ya mencionados *objetos de saber*.

2. Las tensiones en la significación del cine

No debe omitirse mencionar a la semiótica tensiva cuando de lo que se trata es de identificar los puntos de vista, aquellos *canales* a través de los cuales discurre el saber en el discurso. Para el enfoque tensivo, la significación emerge del cruce entre lo sensible y lo inteligible, pues a partir de ahí se obtienen los procesos de la *mira* —conducida con intensidad, ligada a lo sensible y entendida cinematográficamente en términos, por ejemplo, del impacto perceptivo y afectivo que pueden dejar el despliegue físico y verbal de las actuaciones, los movimientos de la cámara, la banda sonora, etc., y de *captación*— que nos lleva hacia la extensión o la cantidad, ligada a lo inteligible y comprendida, por ejemplo, según el tamaño del plano más o menos distante, la duración de la secuencia más o menos durativa, la configuración del espacio mostrado, sea abierto o cerrado, etcétera.

La *mira* y la *captación* son desarrolladas por un *cuerpo propio*, que no se entiende como un cuerpo real, perteneciente a una persona. Es una abstracción que sirve para hacer referencia, como bien lo señala Fontanille (2001: 85) a “la forma significativa de una experiencia sensible de la presencia”. En el simulacro teórico de la semiótica tensiva, el *cuerpo propio* reacciona ante una presencia; de ese modo, la significación se estudia a partir de ambos elementos.

Si nos enmarcamos en el plano enunciativo —la relación enunciador, enunciado y enunciatario—, pensaríamos al enunciatario como el *cuerpo propio* que es sacudido, que reacciona y se coloca enfrente de una presencia, que es el enunciado; por ejemplo, una película. Pero si nos introducimos en un plano enuncivo —lo que ocurre dentro del enunciado, en el mundo que retrata, sea ficcional o no—, el protagonista de un relato

puede ser concebido como un *cuerpo propio* susceptible de inquietarse por una o varias presencias.

Tomando en cuenta el fenómeno de los puntos de vista en el discurso, también es importante entender el *cuerpo propio* y su relación con una presencia, considerando a los llamados actantes posicionales: la *fuerza*, el *blanco* y el(los) *actante(s) de control* (Fontanille, 2001: 89-91). En el plano enunciativo una película puede ser entendida como una *fuerza* de intensidad y extensión, mientras que el cuerpo sensible del enunciatario, se comprendería como un *blanco* de esa intensidad y esa extensión. En el plano enuncivo de un filme como, por ejemplo, *Psicosis* (Hitchcock, 1960), la mujer, vista a través del ojo de la cerradura, es *fuerza* de una intensidad —fuerte, por la excitación que genera en quien ve— y una extensión —también relativamente amplia, dado que se establece una mayor distancia entre lo mirado y quien mira—, que afectan a su observador, convertido ya en *blanco* de aquella intensidad y aquella extensión referidas.

Los *actantes de control*, por su parte, lo que hacen es regular las relaciones entre las *fuerzas* y los *blancos*. Un ejemplo cinematográfico enunciativo de *actante de control* es la elipsis, que no permite que la *fuerza* afecte al *blanco* a partir de algún elemento que no forma parte del campo de presencia del enunciado.

3. El punto de vista como ilusión

Desde el inicio, *Escondido* plantea una estructuración de los puntos de vista que sorprende. Lo que empezamos a ver en el filme es un encuadre que muestra, mientras vemos los créditos, los exteriores de una casa. Vemos la pista y las viviendas adyacentes, y algunos autos estacionados en la zona. A plena luz del día. En ese sentido, parece que estamos ante una *ocularización cero*, sólo atribuida a lo que ve ese observador abstracto, imaginario, que es simulado por el encuadre. Aunque, inesperadamente, descubrimos que ese punto de vista era una ilusión, que en realidad el encuadre había colocado la mirada de Georges

Laurent viendo exactamente lo mismo que los espectadores: un misterioso video de la fachada de su casa. La primera secuencia simulaba estar planteada como una *ocularización cero*, y sin embargo termina revelándose como una *ocularización interna*: vemos lo que Georges ve. Pero no sólo eso, dicha *ocularización interna* es *primaria*, se desarrolla a través de un encuadre subjetivo, aquel que encaja la mirada de un personaje exactamente en la propia mirada del enunciatario/espectador, que da lugar a que se superpongan, se empalmen, se crucen. Así, se establece, según Desiderio Blanco, una *mirada encabalgada*.¹

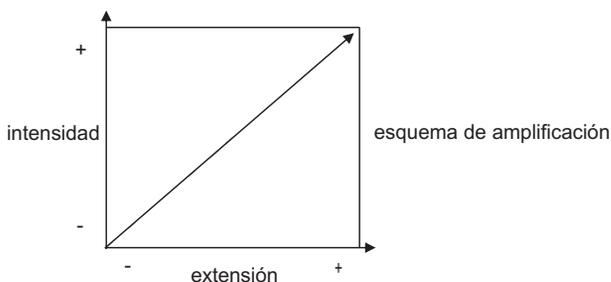
En el transcurso de la película, hay otras escenas en las que ocurre lo mismo. Parece que estamos viendo sólo lo que el actante observador ve, y después notamos que la imagen adquiere la característica de un vídeo que es rebobinado y descubrimos que estábamos ante una *ocularización interna primaria* de Georges, viendo las cintas anónimas que lo conducen a Majid, enfrentándolo a la culpa de haber propiciado que el argelino fuera alejado de su familia, perdiera una buena educación y viviera en la pobreza.

Las cintas de *videotape* hacen de Georges un cuerpo sensible, afectado por la presencia de aquéllas, que lo llevan a recordar sus vínculos con Majid. Progresivamente, a medida que esas grabaciones lo van acercando cada vez más a su encuentro con el compañero argelino de su infancia, la intensidad se va fortaleciendo, tonificando. De pasar de ver dos videos que sólo

¹ Para Desiderio Blanco (2009: 231-236), la escritura cinematográfica trabaja en la puesta en escena con puntos de vista que pueden desembocar en cuatro posibilidades: *mirada robada* (el punto de vista del encuadre que inicialmente se identificaba con el punto de vista de un personaje, posteriormente se desprende de éste, le “roba” su mirada, hasta el punto que puede mirar a ese mismo personaje), *mirada encabalgada* (el punto de vista del encuadre “mira” lo mismo que un personaje; en otras palabras, ese punto de vista se “monta” sobre el del personaje), *mirada de conjunción* (los encuadres pueden conectar, enlazar, unir, las miradas de personajes que se pueden encontrar frente a frente) y *mirada furtiva* (el encuadre conecta las miradas entre personajes, pero no a partir de la perspectiva de estos, sino a partir de la perspectiva del encuadre como tal).

muestran la fachada de su casa, vemos otra cinta que muestra la casa en la que ambos vivieron de niños, y después una que lo conduce al departamento donde vive Majid.

La intensidad que Georges enfrenta ante un recuerdo aciago se correlaciona con una extensión que de ser débil también pasa gradualmente a ser más fuerte. Es una extensión que se acrecienta en tanto remite a un suceso temporalmente lejano —lo ocurrido en la niñez del protagonista— como a un espacio distante —un departamento que no se encuentra cerca de su casa. Estamos, así, frente a un esquema tensivo de *amplificación* (Fontanille, 2001: 94):



Los casetes de vhs son progresivamente actantes *informadores* de un *objeto de saber*: el pasado que unió las vidas de Georges y Majid, un hecho que se va revelando, descubriendo, *extendiendo*, con una intensidad que al crecer turba al protagonista, que cree estar ante un acto de venganza del personaje argelino.

En términos posicionales, siguiendo con lo anteriormente expuesto, los videos son *fuentes* de una intensidad y una extensión cada vez mayores para el cuerpo propio de Georges, que es *blanco* de ellas. Pero, como ya se ha señalado, el visionado inicial del personaje principal de cada una de esas cintas está regido por una *ocularización interna primaria*, bajo la modalidad de un encuadre subjetivo.

El relato se estructura de tal forma que busca que la mirada del enunciatario-espectador se fusione con la de Georges, que sean simultáneas. Posicionalmente, los efectos de intensidad y extensión que afectan al *blanco* Georges Laurent, discursivamente, apelan también, de manera directa, al enunciatario. Éste se convierte en *blanco* de lo mismo.

No es casual que *Escondido* sea esencialmente un relato de *focalización interna*, que se centra en lo que Georges Laurent pueda saber, conocer, o recordar. La película, pues, fuerza a que el cuerpo propio del enunciatario *mire y capte* lo mismo que el *cuerpo propio* del protagonista.

Los videos conducen a Georges al enfrentamiento con una culpa. En una de las escenas de la película, en medio de otra experimentación con la *mirada encabalgada*, pareciera que el relato quisiera atribuir esa culpa del protagonista al propio enunciatario. Nuevamente, sin previo aviso, vemos una escena que aparenta ser de una *ocularización cero*: en una habitación oscura, de noche, el encuadre se acerca lentamente a una ventana, en la que se encuentra Majid de niño con la boca manchada de sangre. En otra secuencia, coincidentemente de características oníricas, y que también da la impresión inicial de estar representada vía una *ocularización cero*, vemos a Georges de niño viendo en su casa de infancia cómo Majid degüella un gallo con un hacha, manchando su rostro de sangre y acercándose con el objeto filoso hacia él. De pronto, aparece una escena del Georges ya adulto despertando agitado, levantándose rápidamente de su cama. Lo que parecía una *ocularización cero* en esta escena en realidad era una *ocularización interna primaria* —al igual que en las presentaciones de los videos anónimos. En esta escena de la pesadilla, el niño ensangrentado nos mira frontalmente, *ve hacia la cámara*: enuncivamente, mira en el sueño a Georges; pero enunciativamente, mira al enunciatario, que deviene en un cuerpo sensible que también se siente afectado por aquella figurativización, en clave de sueño, de la culpa del personaje.

¿En realidad la película busca un enunciatario que sienta la misma culpa de Georges? ¿O alguna responsabilidad similar? Nos hacemos esas preguntas porque en varias escenas, *Escondido* demuestra no sólo ser la representación de un conflicto personal entre dos individuos —Georges y Majid—, sino de una confrontación de alcances colectivos, y hasta globales. En una, Georges discute en la calle fuertemente con un hombre corpulento de raza negra; en otra, vemos imágenes televisivas de una cobertura noticiosa de la ocupación de Estados Unidos en Irak; en la ya mencionada escena onírica, en la que se recrea el hecho que dio lugar a la expulsión de Majid del hogar del entonces niño Georges, vemos que el infante argelino corta la cabeza de un gallo, que no es nada más y nada menos que un símbolo del pueblo francés; en aquella en que Georges conversa con su madre sobre su infancia con Majid, ella le cuenta que éste fue cobijado al morir el padre de aquél en la masacre de París de 1961, en la que perecieron cientos de argelinos a manos de la policía francesa. En esas escenas, los semas —unidades mínimas de significado— de /claridad/ y /oscuridad/ se articulan bajo el clasema —denominador común de semas— /étnico/² se figurativizan personajes de tez blanca y emblemáticamente occidentales —Georges o las imágenes de los soldados norteamericanos— opuestos a personajes de tez más oscura —el argelino Majid, el hombre negro que Georges encuentra en la calle, los iraquíes que se ven en la TV— a partir del tema de la /confrontación/.

Tomando en cuenta que Georges es el centro de referencia enuncivo de la película, ya que en ella casi todo se focaliza o se oculariza en función a él, encontramos que las isotopías³ ligadas

² En el campo de la semiótica generativa, es común que los semas, los clasemas, los temas y las figuras (al igual que los roles temáticos y figurativos) se redacten entre dos barras inclinadas hacia la derecha.

³ La isotopía se basa en la redundancia de semas, la que permite que se abran líneas de interpretación del texto. Según Óscar Quezada Macchiavello, “este término: *isotopía*, es muy cómodo para reconocer y describir la relativa homogeneidad de un discurso, sus posibles líneas de lectura. La isotopía es ese plano común que posibilita, pues, la coherencia global de cualquier enunciación.

a las repeticiones del núcleo sémico de la /claridad/ y la /oscuridad/ y del clasema /etnicidad/ abren una línea de lectura basada en la *otredad*, en el vínculo de uno con el otro, específicamente del blanco/occidental con el otro, el no blanco, el no occidental. Podemos graficar todo ello a través de sistemas semisimbólicos que reflejarán lo explicado en relación a las escenas descritas en el párrafo anterior. Uno nos ayudará a ver cómo una serie de unidades del plano de la expresión del filme se opone de la misma forma que las unidades de /Occidente/ y /No Occidente/ en el plano del contenido:

/Georges Laurent/ + /Soldados norteamericanos/ + /Policía francesa/
vs.
/Hombre de raza negra/ + /Majid/ + /Iraquíes/ + /Argelinos/

/Occidente/ vs. /No Occidente/

Otro, la forma en que las figuras del Majid niño y el gallo que degüella aluden metonímicamente, en el plano del contenido, a las naciones argelina y francesa:

/Majid/ vs. /Gallo/

/Argelia/ vs. /Francia/

Este juego de oposiciones que podemos ver representados en los sistemas semisimbólicos, muestra al gallo, símbolo francés, matado por un infante de sangre argelina. Otras figuras conectadas con lo /no francés/ —Argelia— o lo /no occidental/ representan una situación de peligro para el personaje protagónico de *Escondido*. Tanto Majid como el hombre negro que Georges encuentra en la calle, son actores semióticos regidos por el rol temático /amenazador/. Majid es presentado como principal sospechoso de dejar los vídeos en la casa de Georges y de la desaparición de Pierrot, el hijo del protagonista —ya después

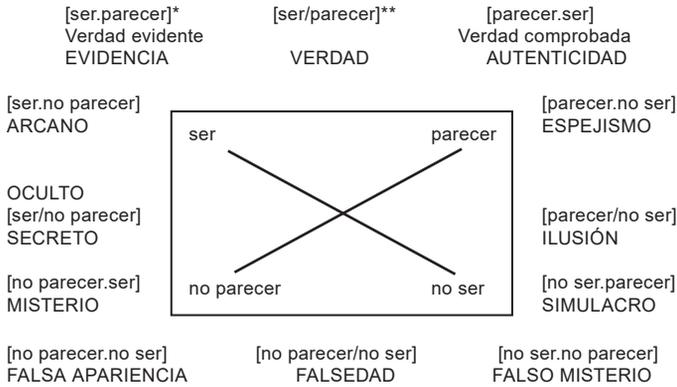
Dicho plano se entiende a partir de la permanencia de algunos rasgos mínimos” (1991: 317).

se comprueba que Majid no tuvo nada que ver con este último hecho; mientras que el hombre de color advierte a Georges que lo golpeará si sigue reclamándole por haberlo casi atropellado con su bicicleta.

El rol temático /amenazador/ también es ejecutado por el hijo de Majid, después de la muerte de su padre. En una de las escenas, el vástago del argelino va a encararle a Georges, en su propia oficina, la separación de su hogar que sufrió su padre, así como su suicidio. La dureza de sus palabras y sus gestos nos da la impresión de que está a punto de golpear a Georges, aunque no lo hace. Por otro lado, el protagonista le manifiesta que lo cree responsable de los videos que aparecen en la puerta de su casa. Sin embargo, el joven de ascendencia argelina lo niega terminantemente. De cualquier forma, su culpabilidad al respecto tampoco queda confirmada.

Precisamente, lo que singulariza a *Escondido* es un juego veridictorio, en el que se desarrolla un *hacer creer* al enunciatario responsabilidades criminales sobre los personajes no blancos, no occidentales, pero sin que ellas se revelen o se constaten. Eso llama aún más la atención si tomamos en cuenta que la cinta trabaja en el modelo clásico de la veridicción (Gráfico siguiente)⁴ con el eje de la *ilusión* —parecer/no ser—, bajo la función veridictoria del *simulacro*, de aquello que *parece lo que no es*; específicamente por la manera en que plasma las figuras de lo mediático: los videos, la televisión y los puntos de vista de la cámara.

⁴ El gráfico aparece en el libro *Semiótica del texto fílmico* de Desiderio Blanco (2003: 129). A propósito del modelo de la veridicción, Greimas y Courtés (1990: 432) señalan que la teoría saussureana obligó a la semiótica “a inscribir entre sus preocupaciones no ya el problema de la verdad, sino el de decir-verdad: el de la veridicción”. Por ello, según dicho autores, “integrar la problemática de la verdad en el discurso enunciado puede interpretarse, ante todo, como la inscripción (y la lectura) de las marcas de veridicción, gracias a las cuales el discurso-enunciado se exhibe como verdadero o falso, mentiroso o secreto” (Greimas y Courtés, 1990: 432). Parte de los aspectos más interesantes del modelo de la veridicción son justamente reflejados por el cuadrado semiótico que Blanco (2003) muestra en su libro.



Hay una escena que representa muy bien la isotopía mediática que se abre a partir de estas figuras desplegadas en el eje veridictorio en cuestión. Vemos a Georges al lado de una persona en una oficina de su programa de televisión, viendo en un monitor la grabación de su *talk show*. El protagonista le pide a su acompañante que suprima algunos pasajes de lo registrado por la cámara de TV, haciendo lo que se conoce como el trabajo de edición audiovisual.

Lo que ocurre en esa escena, al igual que en aquellas en las que el punto de vista de la cámara parecía ser una *ocularización cero* cuando en realidad era una *ocularización interna primaria* de Georges, no hace más que *potencializar*, señalar *entre líneas*, proyectar implícitamente, la idea de que el lenguaje de los medios de comunicación es una visión fragmentada, distorsionada, alterada, de la realidad. El filme toma una posición desmitificadora, quebrando aquellas pueriles creencias que puedan afirmar que a través de la pantalla del televisor es posible ver la realidad.

Tomando en cuenta a Greimas y Courtés (1990: 222) y su llamado principio de la inmanencia —en el cual justamente se establece que lo que importa para hallar la significación está *en* el texto y *no más allá* de él—, *Escondido* demuestra por medio de los casos citados que lo que vemos en el encuadre audiovisual no es un conjunto de *referentes* —entendiéndolos como fenómenos

de la realidad— sino *actos de referencia*: señalamientos o indicaciones hacia la realidad —o a sus *referentes*—, desde ciertos ángulos o posiciones que sólo otorgan una mirada parcial de ella.

En las escenas de *mirada encabalgada*, de simulacros de *ocularización cero*, la película no hace más que establecer una equivalencia entre la mirada del observador puro, abstracto e inherente a la visión establecida por el encuadre, y la mirada de Georges Laurent. De la misma forma en que, a través del plano enuncivo, el protagonista mira los videos con la intención de descubrir la información que lo puede llevar a saber quién los deja en su hogar; el observador abstracto establecido por el encuadre, en el plano enunciativo, también va cargado de una intencionalidad: hace una serie de referencias a espacios habitados por Majid, de tal forma que lo señala ante el enunciatario como el principal sospechoso del acoso videográfico a la familia de Georges.

Pero volvemos al mismo punto. El encuadre ejecuta un *hacer creer* en la responsabilidad criminal de Majid y su hijo, pero no un *hacer saber*. La supuesta acción de acoso cometida por parte del padre argelino y su hijo está virtualizada, colocada fuera del campo de presencia del discurso. En ese sentido, *Escondido* no es un *thriller* que pretenda en alguna medida revelar la identidad de quien deja las cintas de video; pero sí descubrir las posibilidades del uso del lenguaje audiovisual para inducirnos a pensar en *el otro*, aquel que es *no blanco*, *no occidental*, como culpable, a pesar de que eso no se pueda sustentar con una evidencia dentro de la diégesis.

El encuadre final de la película juega con ello. Vemos a través de un plano general la fachada del colegio de Pierrot. Es de día. Hay muchos alumnos en los alrededores. Si uno mira con detalle, en un instante, en la esquina inferior izquierda del encuadre, vemos que se encuentran un niño y un joven, quienes en realidad son los hijos de Georges y Majid. Ambos conversan unos instantes y después cada uno se marcha por direcciones distintas.

Posicionalmente, el cuerpo propio del enunciatario se convierte en *blanco* de una intensidad inicialmente baja que después se fortalece, al identificar a los dos personajes con Pierrot y el hijo de Majid. A la vez, es afectado por una extensión amplia, ya que su visión de ambos personajes es distante, en tanto está ante un encuadre muy abierto.

En esa escena, el plano general se desarrolla como *actante de control*, dado que no deja confirmar inmediatamente las identidades de aquel niño y aquel joven. El encuadre, en tanto *blanco de la mira y captación* del cuerpo propio del enunciatario, es limitado por la distancia establecida por aquel actante regulador. Por esa razón, encontramos que el enunciador induce al enunciatario por medio del lenguaje audiovisual a *sancionar cognoscitiva y negativamente* al hijo de Majid, pero no con base en un *hacer saber* sobre el *ser*, a un develamiento de la verdad. El encuadre final, en ese sentido, se maneja en el eje del *secreto*, bajo la función veridictoria del *misterio*, de aquello que *es lo que no parece*. Si bien con una mirada más detallada de la imagen se identifica a los dos personajes, no se puede llegar a establecer si hay una buena o mala intención en el acercamiento del hijo de Majid a Pierrot. Su representación en el campo visual es, tal como lo explicábamos, lejana, carente de nitidez, pero la identificación de ambos personajes, a la luz de las escenas anteriores, puede sugerir un accionar doloso del primer personaje, sin que ello se confirme.

Escondido entiende el lenguaje mediático como un acto de manipulación pura, sobre todo si de lo que se trata es de señalar al *otro*, al distinto, como una amenaza. Así, se refleja ese contraste que establece Eric Landowski (2007: 25) entre la identidad y la alteridad:

[...] frente a una identidad de referencia concebida como perfectamente homogénea y considerada como inmutable, la alteridad no puede ser pensada aquí más que como una diferencia venida de *afuera*, que reviste por naturaleza la forma de una *amenaza*.

De cualquier modo, el discurso remite a un enunciador con una competencia manipulatoria sustentada, vía el enunciado, en el *hacer parecer verdad*, en lo ilusorio, en la mentira, revelando así una conciencia semiótica del lenguaje audiovisual.

4. El ser y el parecer: una topología de la luz

Ese conflicto veridictorio, esas interacciones que hay entre el *ser* y el *parecer*, también se ven reflejados en el trabajo de iluminación de la película. Hasta tal punto que podemos hablar de una topología de la luz en función del centro de referencia enuncivo, Georges Laurent.

Podemos hablar de cuatro grandes espacios lumínicos en el filme:

- a) Espacios de la luz: Las imágenes de TV que muestran a Georges conduciendo su programa, en un set, y aquellas de la calle, a plena luz del día, que se caracterizan por una iluminación fuerte, en clave alta.
- b) Espacio de la oscuridad: La habitación de Georges Laurent. En este lugar, el protagonista no deja que entren los rayos del sol. En una escena, mientras conversa con Juliette, ella prende el foco, lo que afecta al personaje principal, quien le pide inmediatamente que lo apague. En su espacio más íntimo, demuestra tener un vínculo altamente *eufórico* con la oscuridad. Eso se ve representado en la última escena, en la que aparece cerrando todas las cortinas y cubriéndose casi totalmente con el cubrecama.
- c) Espacios de las sombras: En las escenas que muestran a Georges tanto en la sala o el comedor de su casa, así como en el departamento de Majid, está rodeado de luz; sin embargo, se ve invadido, atrapado, envuelto por sombras.

- d) Espacios de brillo: La sala y el comedor de Georges también conforman estos espacios, con la diferencia de que lo hacen cuando vemos que, por ejemplo, la esposa del protagonista aparece mucho más iluminada en el campo visual que su esposo. Pero claro, en tanto vemos al lado las sombras que acompañan a Georges, la iluminación no es tan potente como en el caso de los “espacios de la luz”.

Lo interesante de este filme es que los espacios adquieren un carácter veridictorio. Los *espacios de la oscuridad* son los espacios del *ser*: justamente es en la dimensión de la oscuridad en la que vemos a Georges enfrentado con la verdad, recordando por medio de pesadillas los sucesos que llevaron a la expulsión de Majid de su hogar; los *espacios de la luz* son los espacios del *parecer*, ya que tanto en la calle como en los sets de televisión, no se ven representadas las culpas que acarrea Georges, aparentando ser un hombre libre de tormentos; los *espacios de la sombra* son los espacios del *no ser*, justamente aquellos en que está al frente de su esposa negando su responsabilidad por un supuesto daño en la vida de Majid; o al lado del argelino, en su vetusto departamento y posicionado en contraluz, negando nuevamente que sea el responsable de cualquier clase de pesar en el argelino; y los *espacios del brillo* son los espacios del *no parecer*, que abarca, por ejemplo, a Juliette, la pareja del protagonista, que no necesita aparentar nada dado que no pretende ocultar alguna verdad, aunque también se ve en estos espacios alejada del *saber* sobre el *ser* relacionado con el pasado de Georges. Así, semisimbólicamente, la /oscuridad/ se opone a la /luz/ en el plano de la expresión, de la misma forma que el /ser/ al /parecer/ en el plano del contenido:

/Oscuridad/ vs. /Luz/

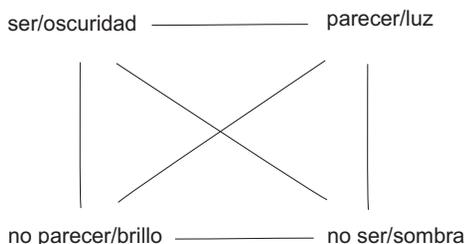
/Ser/ vs. /Parecer/

Mientras que las /sombras/ se oponen al /brillo/ en el plano de la expresión, de la misma forma que el /no ser/ al /no parecer/ en el plano del contenido:

/Sombras/ vs. /Brillo/

 /No ser/ vs. /No parecer/

De esta manera, obtenemos el siguiente cuadrado semiótico:



En *Escondido*, la luz, como los videos dejados en la casa de Georges o las simulaciones de *ocularizaciones cero*, es también una figura de lo ilusorio, de lo que *parece pero no es*. Por el contrario, es la oscuridad la que *hace saber* sobre el *ser*. En el filme, la luz de la calle oculta la verdad de la personas de la misma forma en que la luz de la imagen televisiva hace visible imágenes que niegan cualquier sentido de verdad objetiva, mostrando una configuración manipulada de la realidad.

Tensivamente, la luz, figura del *parecer*, está establecida por una extensión amplia —el espacioso set de tv, los encuadres abiertos de la calle— y una intensidad débil —la tranquilidad que se visibiliza en los gestos de Georges cuando conduce su programa, la serenidad con la que se desplaza en la calle—; las sombras, figuras del *no ser*, se caracterizan por una extensión reducida —encuadres cerrados que muestran a Georges en la sala o el comedor de su casa o en el departamento de Majid— y una intensidad fuerte —la manera férrea y enérgica en que frente a su esposa o Majid niega cualquier responsabilidad en el pasado.

Pero la oscuridad, la figura del *ser*, tal como se ve en la escena ya mencionada en que vemos a Georges cerrando sus cortinas y tapándose con un cubrecama en su cuarto, es de una extensión e intensidad mínimas —por un lado, el espacio cerrado plasmado en planos conjuntos; por otro, el alivio generado por las pastillas que el personaje tomó en una escena anterior, y la consecuente tranquilidad con la que se acuesta.

No obstante, aquella oscuridad le permite al enunciatario saber más sobre la luz. La película busca despertar en él una conciencia de que la luz que hace visible a las imágenes de los *mass-media* no es más que la herramienta de un simulacro, de un juego de apariencias que tiene la capacidad de inducir a ver al *otro* como un peligro. *Escondido* constata que el lenguaje persuade al enunciatario para que entienda la realidad desde ciertos puntos de vista; pero a la vez, y por eso mismo, confirma que el lenguaje no es la realidad, o que es, en todo caso, usando la expresión de Roland Barthes (2006), un *mito*.⁵

Conclusiones

En *Escondido*, la comprensión del enunciatario como *cuerpo propio*, como entidad sensible, pasa por un discurso que lo posiciona en el mismo punto de vista del personaje de Georges Laurent, a través de lo que Desiderio Blanco define como *mirada encabalgada* (fusionándose el punto de vista del encuadre como tal con el del personaje), o, para decirlo en términos de

⁵ Roland Barthes define al mito como un *habla*. No obstante, hace una precisión: “Por lo tanto, en adelante entenderemos por *lenguaje, discurso, habla*, etc., toda unidad o toda síntesis significativa, sea verbal o visual; para nosotros, una fotografía será un habla de la misma manera que un artículo de periódico” (Barthes, 2006: 201). Cuando el semiólogo afirma que “Un árbol es un árbol. No cabe duda. Pero un árbol narrado por Minou Drouet deja de ser estrictamente un árbol, es un árbol decorado, adaptado a un determinado consumo, investido de complacencias literarias, de rebuscamientos, de imágenes” (Barthes, 2006: 199-200), en efecto encontramos una de las significaciones más importantes de *Escondido*: el lenguaje puede convertirse en un medio de manipulación para imponerse como aquello que es distinto a la realidad que representa: un *mito*.

Gaudreault y Jost, confundiendo la *ocularización cero* con la *ocularización interna primaria*. Este carácter discursivo y narratológico del largometraje de Michael Haneke apunta justamente a colocarnos en la perspectiva de un personaje occidental que mira de forma singular al *otro*, que es el extranjero, el inmigrante, el “no occidental”.

Lo interesante es que ese juego de apariencias que engañan, desarrollado entre los puntos de vista, no únicamente desmitifica cualquier potencial neutralidad del encuadre cinematográfico, sino que, a través de una *focalización interna* del protagonista, hace saber al enunciatario las culpas de Georges por el daño cometido contra el *otro* y las hace sentir como suyas. La dimensión cognitiva de *Escondido* busca un enunciatario occidental como Georges, quien en su historia no sólo individual, sino colectiva, de país, pueda sentir algún tipo de remordimiento por las heridas dejadas en el *otro* marginado, colonizado, o devenido en un permanente objeto de sospechas.

Por ello, la visión del *otro* posee un alcance aún mayor en *Escondido*: abarca como oposición a Georges, en términos semi-simbólicos, al hombre de raza negra con el que discute en la calle o a las violentas imágenes televisivas de Irak como país invadido por Estados Unidos de Norteamérica. En ese ámbito, es que el discurso, en términos veridictorios, estructura un *simulacro*, en el que Majid, o su hijo, se convierten en personajes que siempre aparentan ser los acosadores de la familia de Georges (que por sinécdoque representa a una típica familia de vida acomodada y occidental) sin que se confirme que realmente lo sean.

Así, lo que pretende *Escondido* es exponer ante el enunciatario las múltiples posibilidades del lenguaje audiovisual para *hacer creer* que el *otro* es una amenaza. La escena en que se aprecia a Georges interviniendo en una labor de edición audiovisual de un video de su *talk show* es una *construcción en abismo* que refleja metafóricamente la propia edición de la película en sí que vemos, y que pretende imitar un modo de elaboración maniquea, negativa, disfórica de la imagen del *otro* que caracteriza

a muchos programas de TV, como por ejemplo los noticiarios. Ello explica que la luz pierda ese tradicional carácter simbólico de moralidad (Cirlot, 1992: 286) y que más bien sirva para ensombrecer las culpas de Occidente. La oscuridad representada en *Escondido*, por el contrario, las revela e ilumina. Esa es la nueva semántica de la iluminación que se encuentra en los medios de comunicación contemporáneos.

Referencias

- BARTHES, Roland (2006). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- BLANCO, Desiderio (2003). *Semiótica del texto fílmico*. Lima: Universidad de Lima.
- _____ (2009): *Vigencia de la semiótica y otros ensayos*. Lima: Universidad de Lima.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- FONTANILLE, Jacques (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima.
- GAUDREAU, André y JOST, François (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- _____ y COURTÉS, Joseph (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- LANDOWSKI, Eric (2007). *Presencias del otro*. Lima: Universidad de Lima.
- MARTÍNEZ-CABEZA, Miguel y ROSILLO, Maica E. (2011). "Suspense, culpa y cintas de vídeo. Caché / Escondido de Michael Haneke". *Revista Icono14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, núm. 10, pp. 149-163.
- POLLEY, Kerry A. (2009). *Ceci n'est pas un film : Visual Perception in Michael Haneke's Caché*. Tesis doctoral. Estados Unidos de Norteamérica: Miami University.

QUEZADA MACCHIAVELLO, Óscar (1991). *Semiótica generativa: Bases teóricas*. Lima: Universidad de Lima.

Películas

HANEKE, Michael (Dirección) (2005). *Caché / Escondido*. Veit Heiduschka (Productor). Actores: Daniel Auteuil, Juliette Binoche, Maurice Bénichou, Lester Makedonsky. Francia/Austria/Alemania/Italia/Estados Unidos: Les Films du Losange, Wega Film, Bavaria Film International, BIM Distribuzione/Arte France Cinéma/ France 3 Cinéma/Österreichischer Rundfunk (ORF).

HITCHCOCK, Alfred (Productor y Director) (1960). *Psycho*. Estados Unidos: Shamley Production.