

LA CINTA BLANCA: UN ESTUDIO INTERDISCIPLINAR

Alberto Murcia (ed.)

Con motivo del estreno del film de Michael Haneke *La cinta blanca* (*Das waise band*, 2009) se propuso comentar en un foro cerrado en internet nuestras impresiones sobre esta. En un principio íbamos a ser partícipes de la discusión Guillermo de Eugenio, Alfredo Kramarz, Juan Menchero, Alberto Murcia y Alberto Sebastián Lago. Conforme los comentarios se sucedían se fueron incorporando a esta discusión espontáneamente otros nombres como los de Fernando Broncano, Antonio Gómez-Ramos, José Medina y Carlos Thiebaut, cuyas aportaciones agradecemos enormemente.

El siguiente texto trata de ordenar y tematizar las diferentes opiniones dadas sobre los distintos aspectos de la película; el trabajo no ha sido sencillo, pues no solo se trata de eliminar las posibles redundancias sino de traducir las formas de expresión de un medio como es Internet a otro muy distinto como es una publicación como la que tenéis en vuestras manos. Se sabe que el medio condiciona el mensaje e internet es lo más parecido que puede encontrarse a un caos de «ruido y furia» cuando se pretende ordenar la información; de ahí surge precisamente la fuerza del reino del HTTP.

Las formas de escritura se presentan en la red como respuestas eléctricas, como movimientos furtivos sobre el teclado, conforme a la velocidad que exige el medio en contraposición con la, tal vez, sosegada meditación que se produce frente a la tradicional hoja de papel. La con-

creción para tratar de acotar los mensajes a expresiones que requieran poco circunloquios se aleja, a su vez, de la supuesta libertad expresiva que un medio con un mayor espacio expositivo permite como sería el libro códice. No deja de resultar particularmente paradójico esto último ya que el espacio de Internet se presenta como infinito comparativamente a cualquier publicación sobre papel donde las bites necesitan ser pasados por el compresor de la editorial. Si internet se presenta como infinito ¿por qué necesita de concreción?, ¿a qué se debería esta necesaria contracción?

Y es que nos estamos refiriendo a dos modos de ver muy distintos en lo que algo tan sencillo como la comodidad, la accesibilidad y la autonomía lograron del libro códice, como modelo de almacenamiento informacional, fuese el indiscutible rey; y que lo continúe siéndolo incluso cuando el PC hace tiempo que convive como uno más de la familia. Mientras que el modelo de presentar la información en Internet siga siendo el del *rollo de papiro*, la comodidad de lectura que un libro códice permite será difícilmente superado. Por no mencionar que un libro no se cuelga, no necesita baterías y puede ser leído en casi cualquier postura imaginable. Sin embargo, estas contingencias tecnológicas son poco superadas. Es más que probable que los modelos de los *e-readers* o las modernas *tablets* (como el *Apple I-pad*) acaban por imponerse al libro códice. Y si no se trata de estos modelos otros vendrán (¿el papel digital, quizá?) que acaben por imponerse como el estándar de uso en ambientes donde el trabajo con textos se haga inevitable. Pero los lectores digitales no son libros códices; y no solo no lo son en el sentido de que la forma de asomarnos a la información sea distinta —¡qué agradable agarrarse a las texturas del libro frente a la monolítica presencia del Ipad!— sino que, además, *deberemos adaptar las formas de aportar información a los nuevos modos de ver si queremos ser leídos*.

Será interesante observar cómo las humanidades tratan de abordar este nuevo mundo de párrafos pequeños, ideas concisas, frases sucintas, velocidad de respuesta y sensación de constante *work in progress*.

Por nuestra parte, humildemente, hemos tratado de dar los primeros pasos en la elaboración de un texto común en el que se analiza un hecho cultural como pueda ser en este caso la película de Haneke. Es por ello que las intervenciones tratan de mantener la frescura de la intervención rápida, del matiz perdido, sin que se sienta cierta molestia por un lenguaje descuidado y la reflexión banal. Extrayendo del caos de comenta-

rios cruzados (y simultáneos) la linealidad que una lectura de libro códice requiere para poder encontrar cierta *orden*.

Esperamos que lo disfruten tanto como nosotros disfrutamos la discusión.

La temática de La cinta blanca

Juan Menchero: Pende sobre esta historia la sospecha¹ de haber querido reducir la responsabilidad del pueblo alemán a un cuento sobre la crueldad infantil: ¿fuimos un poco todos?, ¿no fue nadie? Desde mi punto de vista, la película es, en efecto, un cuento sobre la crueldad que nos incita a pensar en lo que se avecina, pero no dice explícitamente nada más sobre su relación con el advenimiento del totalitarismo ni explica qué otras causas condujeron a las dos guerras mundiales. Es compatible con otras explicaciones más detalladas y, quizás por esta razón, sea ambigua. A no ser, claro, que la película no trate sobre los antecedentes de nazismo...

Fernando Broncano: Sí. Independientemente de las intenciones de Michael Haneke, la película es un infierno en Jardín del Bosco: cada personaje estructural ejemplifica un tipo especial de bajeza moral: el noble, el campesino, el pastor, el médico, el maestro (y algunos subordinados como el administrador); las mujeres son o víctimas o ángeles exterminadores: consecuencia de los pecados. Es el clima de maldad lo que asfixia en la película. Como se dice en el viejo refrán: todas las familias felices son iguales, pero las perversas lo son cada una a su modo. El autoritarismo, tal como aparece en la película, es un subproducto de mecanismos más perversos de sumisión, orgullo, ira, indolencia, o *maldad pura* como en el caso del doctor. Que los hijos de los padres sean como son me parece que arma el discurso pero no es el foco esencial: es la consecuencia de lo que está contando. La aldea entera está enterrada en un infierno de maldad. En los infiernos los niños reproducen la muerte. Me recuerda a *Juegos prohibidos*², una película de posguerra muy similar en tono y discurso,

¹ Ver crítica de A. O. Scott en el *New York Times*: <http://movies.nytimes.com/2009/12/30/movies/30white.html>

² *Jeux interdits* (1952) de René Clement.

en la que dos hermanos atraviesan un paisaje de desolación y juegan con la muerte.

Alberto Murcia: Las (sobre)interpretaciones sobre *La cinta blanca* se multiplican en el momento en que lo situamos en un pueblo alemán pre-primera Guerra Mundial –único dato que nos permite focalizar el contexto del film en co-ordenadas espaciotemporales. ¿Son los pre-nazis? ¿Habla sobre la culpa del campesinado? ¿La represión es la culpable? ¿el clero? ¿la enseñanza...? De otro modo: casi cualquier interpretación, dadas las escuetos datos que nos da, puede ser excesiva, hiperbólica e interesante por igual. Pero no creo que la película trate de ser un puzle que pueda resolverse. *La cinta blanca* habla del mal como forma metafísica *en el mundo* como lo hace *Meridiano de Sangre* de Cormac McCarthy (o si se prefiere *No es país para viejos*). La diferencia fundamental entre ambos (horizontes crepusculares aparte) es que McCarthy da forma a ese mal metafísico en figuras / avatares mientras que el de Haneke es invisible (aunque actante) y se manifiesta de múltiples maneras.

Carlos Thiebaut: Pese a lo que decís, quisiera recordar las palabras explícitas de Haneke sobre su film, junto con la recepción crítica que ha tenido en Europa, apuntan a un esfuerzo de indagación que está, por así decirlo, cargado históricamente. Claro, uno puede apuntarse a aquello de Wimsatt de la falacia intencional y la falacia psicológica (que no son indicativos esos elementos para determinar el significado de una obra, ni para fijar la forma de su recepción).

Alfredo Kramarz Pérez: Por mi parte, me da la sensación de que *La cinta blanca* conduce al espectador a la inquietante pregunta sobre la existencia o no de motivos para la práctica de la violencia. La vida en un pueblo protestante alemán en los prolegómenos de la I Guerra Mundial nos sumerge en la cotidianeidad de un mundo jerarquizado, a medio camino entre lo medieval y lo moderno, una atmósfera cargada de temores y odios, donde prácticas punitivas se imponen con un carácter ritual. Es sobrecogedor asumir que sean los niños quienes con mayor sadismo sancionan castigos y resarcen humillaciones, dejando la misma impresión que deja en el lector de Melville la visión de una ballena blanca.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

El uso de la violencia

Juan Menchero: Si la respuesta de Haneke en *La cinta blanca* es, como en *Funny Games* o *Caché*, que la pura violencia o el odio no pueden (en última instancia) justificarse ni necesitan motivos y simplemente estallan, por miedo, por resentimiento o por cualquier cosa, entonces creo que se conduce hacia un jardín nihilista. Para este viaje, bien es cierto, podría habernos ahorrado la crueldad de los niños o la crueldad de los padres, *que aquí aparecen relacionadas*. Pero pudiera ser que quiere mostrar cómo la lógica de la violencia se perpetúa en las condiciones que la película retrata. Si existen condiciones, es posible que la violencia pueda atajarse; podría ser que no fuera ésta un mecanismo que el miedo, la culpa o el fanatismo —sin que pueda reducirse a ninguna de estas tres actitudes— pone en funcionamiento. ¿Tenemos que celebrar un cambio de estrategia por parte del director?

Alberto Sebastián Lago: Pienso, igual que tú Juan, que hay una coherencia en las tres películas que nombras: *Caché*, *Funny games* y *La cinta blanca*. Ahora bien, si te he entendido, creo que discrepo en el diagnóstico nihilista. Aunque pueda parecer problemático en relación a la propuesta de Haneke, no creo que en ninguna de las tres haya una renuncia a explicar el porqué de los motivos de la violencia. Es más, pienso que en las tres películas, lo que Haneke nos dice, es que la violencia viene dada por nuestra condición social, que la vulnerabilidad de nuestros cuerpos se debe a nuestra necesidad de unas relaciones basadas en la mutua confianza. ¿Qué sucede cuando la confianza se rompe por alguna de las partes? Sucede lo impensable, la ruptura de la confianza en el mundo, lo que no se puede mirar: la violencia. La perversidad no sería natural, sería social. La aparición de lo peor en el mundo no vendría de un fracaso en lo cultural a la hora de regular nuestra naturaleza, sería al contrario, es el éxito del dispositivo social el que establece la posibilidad de la violencia a gran escala.

Juan Menchero: Me pregunto si *La cinta blanca* trata de la confianza que se rompe, y por tanto de un momento en la historia, o si trata de la maldad como de aquel elemento connatural al ser humano que jamás se habría apeado de la historia. No quiero pensar que esta película hable del mal innombrable, ni que deba leerse como una metafísica del mal, pero tendría que ver de nuevo *Funny Games* y *Caché* para ver hasta qué punto

Haneke habla de la violencia como algo social e inmanente, que escapa (casi) a cualquier intento de justificación racional. Los niños de la película, del primero al último, están dotados con una perversidad a la que en otro tiempo habría puesto límite una educación igualmente perversa. O la estricta necesidad de comer del trabajo en tierras ajenas. Ese mundo, parece, se disgrega en la pantalla. Los castigos de los padres y de los hijos tienen una lógica aberrante. Parafraseo *Los orígenes del totalitarismo* de Hannah Arendt: «todo comenzó cuando la gente dejó de creer en el Juicio Final». En la secuencia del río, con el maestro, el hijo mediano del pastor, Martin, camina haciendo equilibrios sobre la barandilla del puente. Ante el enfado del maestro-narrador, responde: «Le he dado a Dios la oportunidad de matarme y no lo ha hecho. Así que Dios debe querer que siga vivo.» Como contrapunto, la nota escrita con la sangre de Karli. Los niños a esas alturas de la película dejan claro que se han hecho claramente partidarios del punto de vista de Dios. Castigan con una dureza semejante a su sensación de impunidad, que es absoluta.

Alberto Sebastián Lago: Sí, aunque me parece que son dos los elementos modernos del Villorrio alemán en el que *La cinta blanca* se desarrolla. El primero sería la invisibilidad de la violencia: Supuestamente, el proceso de civilización habría derrotado a los instintos bárbaros que anidan en lo humano. La ley (el barón), la iglesia (el pastor) y el funcionario (el administrador) son los garantes de un pacto social en el que no sería necesario el recurso a la violencia en el espacio público. En este contexto, la propiedad privada sería el pilar que permite la integridad del cuerpo humano. Haneke pone de manifiesto que este pacto es una ficción, una mentira. La mirada imperturbable e inhumana de la cámara lo revela todo. En este sentido, me parece que la tesis de Haneke es que la invisibilidad de la violencia propia de la modernidad, hace que ésta se concentre en determinados espacios que se sitúan en los límites, en las fronteras (en la película estos lugares serían el hogar o el bosque). En esos lugares está prohibido ver, son *sagrados*. Lo obscuro de Haneke es darnos a ver lo que sucede, poniendo de relieve que la violencia es una parte estructural de la civilización, su reverso inevitable. Por ello, *La cinta blanca*, establece todo un juego con la (im)posibilidad de mostrar.

Alberto Murcia: Efectivamente, en un aspecto formal Haneke juega de manera constante con un mostrar y ocultar. El caso de la violencia

creo que es paradigmática al respecto: La mayoría de los actos violentos son invisibles para el espectador. Sí, de acuerdo: vemos un par de bofetadas a los críos, la caída del caballo y la pelea del río... ¿y todo lo demás? Se oculta deliberadamente al espectador y eso choca con otras películas de Haneke. Y no es que estemos ante un film sobre la violencia psicológica. Es un film sobre hacer daño, mucho daño, y sobre provocar dolor en los cuerpos. No creo que esta película habla de *mal* latente; aquí no hay nada latente: si hay que dar una tortazo se da, si hay que decirle a una mujer que es fea, gorda y huele mal se le dice... la violencia no necesita justificación alguna, se ejerce como herramienta, diría que cotidiana. Personalmente me aturde (y no creo en) que el mal sea una fuerza metafísica existente ajena a la agencia humana pero me suelen interesar las obras de ficción que se toman en serio esta perspectiva.

Alberto Sebastián Lago: Destaca la ausencia de responsabilidad, la ausencia de un autor concreto de la violencia. En *La cinta blanca* hay un dispositivo social autónomo que avanza implacablemente y que hace que las relaciones de sumisión (y de propiedad) perseveren en el tiempo. Las decisiones no las toma una subjetividad sino que hay una maquinaria inexorable que es la que determina lo que acontece. La violencia por lo tanto no es responsabilidad de nadie. «Aquí no hay ningún porqué» es la célebre respuesta que un SS le dio a una interrogación planteada por Primo Levi en el *Lager*. Me parece que este pensamiento está perfectamente expresado en una operación de montaje cinematográfico: Los trabajadores en un principio recogen la cosecha al modo tradicional premoderno, pero a través de un sutil corte, pasamos a un plano en el que lo recogido en el campo es tratado a través de una máquina. Vemos como lo social deviene orgánico, inevitable³.

Fernando Broncano: Me conmueve la escena del hermano mayor campesino autoasignándose el papel de la muerte-venganza cortando con la hoz las cabezas de las berzas. No sé por qué, me pareció que le era dado el lugar del coro en la tragedia.

Juan Menchero: Para mí, lo más extraño de la película es que no haya un solo personaje inocente. La hija del doctor consiente la violación. Su

³ Os paso las imágenes, las cuales se explican mucho mejor que yo.

hermanito Rudi es un matricida, y al hijo pequeño del pastor, que tan atentamente le regala a su padre el pájaro que ha cazado, la naturaleza le gusta y le conmueve si está dentro de una jaula. Si la película sirve como explicación, parcial, como dice el narrador, de lo que aconteció más tarde, mi duda es si Haneke alterna frente al espectador dos explicaciones tal vez contradictorias: una histórica y otra, a la que me acabo de referir, que pone el acento en el mal como elemento irreducible del comportamiento humano.

José Medina: Me parece, por otra parte, interesantísima la relación entre la deshumanización del otro y la deshumanización de uno mismo en base a valores que se presentan como superiores (e.g. la pureza de la cinta blanca, que hace que la intolerancia de las impurezas en los otros y en uno mismo se vea como algo natural y justificado). Me parece que la película no sólo ofrece un retrato perfecto de cómo unas gentes pueden llegar a deshumanizarse los unos a los otros de una manera extrema, sino más bien cómo pueden llegar a deshumanizarse a sí mismos de manera tal que la deshumanización del otro es sólo una parte más de la deshumanización total en que se vive (de la banalidad del mal).

Ejemplaridad, Nazismo, universalidad

Carlos Thiebaut: Creo que el film debe inscribirse en el torbellino de la memoria alemana de los últimos 30 años. No sé qué relación puede guardar Haneke con otros cineastas de su generación o la anterior, pero sospecho que no puede entenderse su obra —y sus reflexiones sobre la violencia— fuera de ese contexto. ¿Cómo es que la aparente normalidad *civilizada* estalla en pedazos? Esa pregunta es, por supuesto, más grande que la meditación sobre la historia, pero mi sospecha es que es desde la indagación sobre la memoria alemana desde donde hay que repasarla. Estos chicos tienen, por otra parte, una larga trayectoria de reflexión sobre ello en la que siempre —y obviamente, ¿cómo no?— tienen a la bestia presente. Recordad a Sebald y, detrás de él, a Kluge.

Antonio Gómez-Ramos: Viendo el film recordé *The Lord of the Flies*. No creo que esta sea un ejercicio especial de análisis de los orígenes del fascismo, o no más que cualquier historia sobre centroeuropa desde 1900.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

Es más una presentación de brutalidad y la crueldad implícita en un mundo rural determinado. Y tal vez en la naturaleza humana dadas ciertas condiciones. Por cierto que *The Lord of the Flies* (la novela, no la película) terminaba con la exclamación de un estupefacto oficial de su majestad que le preguntaba al niño «*You are British, aren't you?*», lo que convertía de golpe a la novela en una reflexión sobre las raíces ocultas y el autoengaño del imperio británico.

Juan Menchero: Yo respondería que la película no oculta ser un retrato de una pequeña comunidad rural protestante en Alemania, en 1913-1914. Ahora bien, por el carácter ejemplar que tiene esta historia es difícil no preguntarse a continuación en qué tipo de comunidad sería posible algo así y si son estos los niños que serán adultos en los años treinta.

Alfredo Kramarz Pérez: Hace tiempo leí la *Sociología de los campos de concentración* de Eugen Kogon; la parte que dedica a la psicología de los nazis incide en que gran parte de los verdugos eran de origen campesino; la misma idea se puede encontrar en el texto de Adorno sobre *La educación después de Auschwitz*, cuando plantea la necesidad de la desbarbarización del campo (citando al propio Kogon). Tal vez sea un terreno escabroso, confieso que no lo tengo claro, pero podría permitirnos pensar o relacionar los dos puntos.

Juan Menchero: Si la película trata sobre el ascenso del nazismo, tu solución, Alfredo, podría ser que apunta a una parte de este ascenso —y rechaza la dimensión ejemplar, aquello que hace posible que extrapolemos esa historia a otros lugares, que le demos a la reflexión de Haneke sobre la violencia un carácter más amplio, universal o lo que se quiera. De nuevo, mi duda es cómo orientar la relación con el fenómeno del nazismo (que no aparece) cuando, en términos puramente narrativos, la película se justifica por sí sola.

Fernando Broncano: Mi interpretación es algo más general, aunque no descarto la lectura de que se trate de una metáfora/investigación en los orígenes del fascismo. Pero como tal es floja: colecciono interpretaciones de los orígenes del fascismo (comencé en la adolescencia y superan ya las dos cifras), y pensada así me parece poco interesante y hasta diría que un poco superficial. El desenlace en el que se vislumbra la guerra es parecido

a lo que se narra en *La montaña mágica*: está al final pero no al principio. En el principio hay causas más hondas. Estoy de acuerdo en que no habría que buscar en la peli las claves del nazismo: ¿son esas condiciones de crianza las que explican los resultados de esa generación veinte años más tarde? Pero tampoco habría que establecer lo contrario: que el mal radical no tiene explicación o, peor aún, caer en la tentación de convertir a la niñez en trasunto del estado de naturaleza, como ya ejemplificara como refutación *The Lord of the flies* –como ha recordado Antonio Gómez-Ramos. La lectura psicoanalítica como origen del fascismo es lo menos interesante que debería quedar de Freud. Tiendo más bien a pensar en que se trata de un infierno artificial: de un medio en el que la crueldad florece por las propias constricciones que ha creado el medio. El pastor se ha dado a sí mismo reglas que no pueden sino conducir a monstruosas contradicciones y a una crueldad sin sentido: «mira lo que me haces hacerte», es la frase de todo maltratador.

Alberto Murcia: Estuve dando vueltas al personaje del profesor. Supongo que, como todos, vemos en él una persona entrañable en cierto modo, aunque consideremos noñas sus relaciones, anticuadas sus costumbres (o ridículas) y apocada su actitud. Llama más aún la atención, precisamente, esa relación entre la castidad y la santidad que lleva con Eva (Nada es casual en el cine; arte causal, no casual). Eva y el profesor contrastan con el resto del pueblo, que parece sacado de una oscura abadía medieval habitada por monjes obscenos, crueles y libidinosos⁴; Pensé en la relación que podía haber entre él, los habitantes y el protonazismo y rememoré ciertos libros con los que anduve trabajando.

Me refiero a *Männerphantasien* de Klaus Theweleit y *Lo seco y lo húmedo* de Jonathan Littel. Si el primero se refiere a toda la literatura de los *freikorps* como protonazis, el segundo se refiere directamente al nazi-belga Léon Degrelle. Littel trata de acoplar los esquemas propuestos por Theweleit a sus estudios sobre el nazismo descubriendo que estas encajan. Los esquemas mentales (por simplificar) de la generación que llegó en plena adultez a la II Guerra Mundial eran similares a los que llegaron jóvenes a esta. El imaginario colectivo era común: formas y figuras duales

⁴ Hay cierta similitud entre la *voz en off* del narrador al comienzo de la película y la narración que Adzo hace desde su senectud sobre los acontecimientos que sucedieron en la abadía.

contrastaban con la imagen del hombre-soldado contra todo lo que este no era. De tal modo que seco, duro, enhiesto, firme, etc. contrastaba con, húmedo, blando, caído, etc. La coraza de protección del hombre-soldado es un caparazón de tortuga que trata de resistir la marea roja tanto del comunismo como de la femineidad. Estas distinciones funcionan de un modo performativo en el uso del discurso para la creación del cuerpo del hombre-soldado. Desde esta perspectiva parece que el buen profesor no entraría en estos esquemas. De hecho se le presenta en el agua, mojado de cintura para abajo y, en la siguiente, secuencia portando un pez que ofrece a Eva. La imagen de estos protonazis propuestos por Theweleit en *Männerphantasien* es bastante parecida al resto de habitantes del pueblo. Sobre todo en su relación de desprecio-aprecio a según qué tipo de mujer. La conversación que el médico guarda con la partera se asemeja mucho al tipo de discurso que sobre la *enfermera roja* era manejado por los *freikorps*. La enfermera roja contrastaba, claro, con la enfermera blanca, que, como podéis imaginar, se trataría ni más ni menos que Eva.

La sospecha hacia el profesor me surge en el momento en que es incapaz de dejarle la bicicleta a la partera: será tras mucho insistir que él, en apariencia todo bondad, se la ceda. Debemos recordar que es esa misma bicicleta sobre la que aparece montada Eva la primera vez que la ve. ¿Por qué esa actitud? Posiblemente porque sabe lo que hace la partera y sienta cierta incomodidad sobre que ese objeto compartido por Eva y él sea tocado por alguien tan desagradable en los términos que estamos describiendo. Es decir, las posaderas de una *enfermera roja* mancillando el asiento de la virginal *enfermera blanca*.

Juan Menchero: No he leído la novela de Littell ni el libro de Theweleit. ¿Crees entonces que todos estos signos son una especie de análisis histórico encubierto?

Alberto Murcia: No lo sé. Creo que no. Pero hay algo extrañamente perturbador en situarlo en ese contexto histórico por no mencionar la voz del narrador que al inicio nos dice que tal vez puedan aclarar algo de lo que sucedió después: intuimos que se trata de la I Guerra Mundial pero ¿es a este acontecimiento a lo que se refiere concretamente?

Fernando Broncano: Una lectura situada en un pequeño lugar de Alemania, me parece, da a pensar si las raíces de la perversión del poder

tienen un único tronco o, por el contrario, son más *rizomáticas* y extensas de lo que pudiera ser una particular configuración histórica.

Alberto Sebastián Lago: Sería un reduccionismo pensar que *La cinta blanca* sólo habla de los orígenes del fascismo. Aceptando esto, también creo que si a los espectadores de 2010 nos fascina el film es porque estábamos cansados de otras representaciones (muy buenas algunas y muy malas otras) que han mostrado al fascismo de un modo concreto hasta convertirlo en un tópico.

Guillermo de Eugenio: Desde el punto de vista de la cadena causal explicativa, *La cinta blanca* no nos aclara en realidad por qué sucedió lo que sucedió en Alemania cuando llegó al poder el partido nazi. Hace poco, una amiga me comentaba, a propósito de la película, que no entendía muy bien el nexo, porque mientras que el tipo de comunidad que retrata Haneke es claramente rural, el nazismo fue un fenómeno urbano. Me parece que para completar el relato falta un eslabón intermedio de la cadena que no aparece en la película de Haneke: las escuelas para oficiales nazis donde se formaban cadetes; allí podían encontrarse hijos de campesinos formándose en la disciplina junto a hijos de militares o burgueses enriquecidos. Ese igualitarismo nacionalsocialista que aúna a todas las clases bajo el sello de la desublimación represiva es lo que aparece en la película de Denis Gansel, *Napola* (2004). Desde luego, Gansel no es Haneke ni se le acerca, pero si recordáis *La Ola* (*Die welle*, 2008), creo que está bastante bien para *tapar huecos*, en el sentido de explicar bajo qué condiciones se incubaba la violencia y cómo funciona un sistema de coacción y homogeneización totalitarista. Entre el clima de violencia soterrada y rencor de *La cinta blanca* y los acontecimientos que llevaron al poder a Hitler, encontramos la formación deformante del joven Törless de Mussil, o en la versión suavizada de Gansel, repleta de querubines potencialmente portadores de muerte. Esos adolescentes salvajes pero disciplinados son los hijos diabólicos del pastor protestante, unos pocos años después.

José Medina: Aunque estoy muy de acuerdo con la gran parte de los análisis ofrecidos, me parece que a veces salen por ahí falsas dicotomías: si la maldad/perversidad/crueldad que retrata la peli es un fenómeno autóctono y relativo a ese contexto, o si es un fenómeno universal que se podría dar en cualquier parte. Pues bien, el fenómeno aparece de una manera ro-

tundamente concreta (ligado al protestantismo del norte, a una historia, a un futuro o falta de él, etc.), pero, a su vez, otras versiones del fenómeno podrían darse en otros lugares con otros condicionantes, aunque adquirirían un cariz distinto. Esto de las falsas dicotomías (como veréis sigo muy influenciado por Dewey y sus diagnósticos filosóficos) me parece muy importante para no caer en análisis unidimensionales: es la maldad/perversidad/crueldad planteada innata o adquirida, local o universal, individual o colectiva...; la trampa está precisamente en creernos que tenemos que elegir una cosa o la otra, sin darnos cuenta de que se dan las dos cosas de manera íntimamente relacionadas, y que al elegir una dejamos de lado toda una serie de conexiones importantes que pueden dar mucho juego.

Aspectos formales

Alberto Sebastián Lago: Hay una ontología de la imagen en *La cinta blanca* que me parece viene dada por la puesta en escena de una idea que Robert Bresson especifica en su *Notas sobre el cinematógrafo*: «Dos tipos de real: 1º Lo real bruto, registrado tal cual por la cámara; 2º Lo que llamamos real y que vemos deformado por nuestra memoria y nuestros falsos cálculos. Problema. Hacer ver lo que ves por mediación de una máquina que no lo ve como tú lo ves». Me parece evidente (¿o no?) que existen dos narradores en la película de Haneke que remiten a estos dos tipos de real: por un lado la memoria falible y borrosa del maestro, por otro, la cámara que utiliza como bisturí el director de *La cinta blanca*. Lo interesante de la escena con la que empezaba, es que en ella, ambos narradores se pliegan el uno en el otro. La voz del profesor remite a su posición de espectador ante «lo real bruto», ante lo natural... y lo fascinante es que *su ver* se ha modificado, la mirada objetiva, neutra –una forma de mirar que comparten la cámara y la naturaleza– le hace ver lo que no había visto, su mirada le lleva ahora a hablarnos de un dolor, de un daño.

Alberto Murcia: Decía Hitchcock (por comenzar a nombrar a algún fetiche) que él no hacía *whodoit* refiriéndose a sus películas. Es por ello que generalmente en su cine sabemos quién es el culpable de lo que está ocurriendo. Habitualmente, si somos testigos de los efectos de un crimen (o de un acto criminal en algún sentido), el observador que está presenciando el hecho (se) pregunta «¿Quién hizo esto?» Si vemos un hombre

que cae bruscamente del caballo y sabemos que ha sido un accidente provocado, parece inevitable preguntar(se) ¿quién lo hizo? (Algo que los personajes de Haneke hacen pero con demasiada negligencia y desmemoria). Hitchcock se especializó en otro tipo de cine, en el que prima el *falso culpable*. El proceso de entrega de información al observador es distinta: En el falso culpable el espectador sabe más que los personajes (esto genera *suspense* en la terminología del director inglés) mientras que en el *whodoit* es justamente lo contrario: el espectador sabe menos que los personajes (o, en todo caso, lo mismo).

Haneke nos ofrece la información justa (que no la precisa) en *La cinta blanca*: voluntariamente o no se coloca en lo que sería un *whodoit*. Y es precisamente lo que engancharía a cualquier espectador —Pace todos los recursos estéticos. El gancho es similar a, por ejemplo, *Twin Peaks*. ¿Quién mató a Laura Palmer?, se preguntaban los habitantes del pueblo (y por extensión medio mundo). Obviamente esta era una pregunta con trampa. Una trampa invisible como un tirante hilo blanco en una película en blanco y negro.

Antonio Gómez-Ramos: Quisiera añadir algo sobre la figura del narrador de la historia, esto es, el maestro. No es, en efecto, inocente. Por su ambigüedad, por la inevitable complicidad de quien sabe (aunque sabe menos de todo lo que la película enseña: hay detalles que él no podía saber) pero cuya posición social no le permite escaparse ni actuar. Por la presunta ingenuidad con que lleva a la policía ante Erna, o con la que hace una deducción, quizá precipitada, sobre los culpables, y la expone imprudentemente ante el pastor. Con las categorías de otros tiempos (las del marxismo clásico, las de gran parte del sesenta y ocho), el maestro simboliza lo que entonces se llamaba el humanismo burgués, lleno de buenas intenciones, ansioso de inocencia, pero cómplice y siervo de la clase dominante. Eso es lo que parece durante toda la película. Pero la sorpresa que se guarda Haneke para justo el final es que el maestro no se hizo maestro, sino sastre, volvió al oficio paterno, o se integró en el sistema productivo. No se dice por qué. Quizá porque, desengañado de la naturaleza humana, o de la naturaleza infantil, renunció a la pedagogía. Quizá porque, como le sugiere su posible suegro, más le vale dedicarse a ser sastre, y ganar así dinero para vivir. Debo decir que ese giro final me sorprendió, porque desmontaba muchos esquemas, y en todo caso, el de la interpretación en clave de humanismo burgués, que ya no aparece en esta historia. Desconcierta, porque la voz que recuerda ya no es la del maestro, sino la de un sastre que,

en sus años jóvenes, fue maestro por un tiempo. Desde luego, no era el sastrecillo valiente. Y tal vez ese haya sido el destino del humanismo burgués. Pero eso sería, aquí, sobreinterpretar a Haneke.

Guillermo de Eugenio: Desde el punto de vista formal, la analogía entre la blanca pureza de los rostros infantiles enmarcados en el negro de las ropas (y de la sobria etiqueta puritano-rural) establece un diálogo, con la muda elocuencia de los paisajes nevados. La naturaleza, como los niños, es cruel y no se apiada de nadie, aunque también representa una belleza sobrehumana. El estremecimiento que nos sobrecoge al ir entendiendo gradualmente que los niños son los ojos y las manos que mueven toda la peripecia de crímenes y venganza es similar al sentimiento kantiano de lo sublime que nos hace percibir cuán poca cosa somos cuando nos vemos enfrentados al abismo, a la naturaleza. Como decía Nietzsche, cuando llevas un rato mirando al abismo es el abismo el que empieza a mirarte a ti. Esto nos sucede al mirar una montaña nevada o un abismo, pero también sucede a veces al asomarnos a la límpida mirada de un niño.

Alberto Murcia: Quiero llamar la atención sobre el uso de los encuadres y el fuera de campo. La ocultación deliberada mediante recursos formales marca la dinámica de la película. El dolor se describe (en el caso del hijo del barón), se intuye (la gran paliza que arrea el cura a su prole), o se elide (la tortura al niño retrasado o el asesinato del pajarito). Era inevitable que no supiéramos quién está detrás de las maldades del pueblo. Aunque todo apunta a la niña hija del pastor Kira... ¿por qué? Bueno, pura deducción al más puro House (o habría que decir Holmes): Si la niña mata pájaros quién no dice que pueda hacer daños peores. Además, siempre está metida en todos los fregados, cotilleando, vestida de negro y con aspecto sospechoso (esto es, en códigos cinematográficos hollywoodienses, hablar poco). Por no mencionar que el otro posible candidato, su hermano, está atado en el momento en el que el granero arde... Y si no ha sido ella han sido los críos conjurados pues es obvia su patente violencia y represión. Pero, volviendo a lo que he comentado antes, da la sensación de que Haneke oculta mucho más de lo que quiere mostrar y estas evidencias sobre la maldad y culpabilidad de los críos debería dejar de darse como un hecho consumado y colocar un *presuntos* delante.

Por ello, no es casual el llamativo uso que de la composición hace Haneke en el momento que vemos dos situaciones: la muerte (elidida) de

la molinera es tratada con una sobriedad inquietante en el que vemos por cuadro las piernas de la mujer (nunca el rostro). Su marido se sienta junto a ella, de espaldas y llora (también sin rostro). La otra se produce cuando uno de los críos trata de quitarle el pañuelo que la molinera tiene sobre la cara siendo interrumpido en el proceso sin que acabemos de ver su rostro. Podemos ver casos parecidos en cuanto a composición de cuadro cuando vemos cerrarse la puerta y dentro intuimos lo que ocurre o cuando traen al niño de los barones en un gran plano general y se nos cuenta lo sucedido. Demasiadas cosas quedan fuera de campo, fuera de la visión del espectador o demasiado lejanas para interpretarlas.

Sobre la culpabilidad

Fernando Broncano: ¿Son todos culpables? Tiendo a pensar en la lógica de una situación en la que todo acto conduce necesariamente a reforzar un castigo, independientemente de qué es lo que se haga. En situaciones así cabe por igual la crueldad o el autocastigo. El nazismo comparte estas características, pero ni las agota ni estos infiernos son siempre coincidentes con este.

Alberto Sebastián Lago: Aquí se nos aparece el cine como una forma que piensa, el cine como forma filosófica. Me parece apasionante lo bien que las imágenes de Haneke ponen de relieve la idea de «historia natural» en Sebald. Ahora bien, existe una profunda propuesta ética en las formas que denuncian esa «historia natural».

Al hablar de «historia natural» me imagino que ya sabéis por donde voy a ir. Pienso que la propuesta estética de Haneke en *La cinta blanca* está íntimamente ligada a *Sobre la historia natural de la destrucción* de Sebald. Tengo que reconocer que dicha ligazón se me apreció de manera aún más clara después de releer el artículo de Carlos (Thiebaut) «Una poética del horror: WG Sebald y la renaturalización del mal» (Universidad de Navarra, 2006). La relación de Sebald con Haneke me interesa por dos motivos: 1. La reflexión sobre la modernidad y la violencia y su representación a través de las imágenes; 2. Analizar cómo esa reflexión es central en el debate sobre la memoria que ha tenido lugar en Alemania.

WG Sebald analiza en *Historia Natural de la Destrucción* los bombardeos de las ciudades alemanas durante la II Guerra Mundial. Su tesis es bien

conocida: los cronistas de la época no fueron capaces de dar cuenta del horror de la destrucción de las ciudades alemanas. Debido al recurso melodramático de lo indecible no se levantó acta de lo que allí había acontecido. Lo que Sebald nos dice es que ese recurso a lo ininteligible está al servicio de una estrategia que implica el no ver: «La capacidad del ser humano para olvidar lo que no quiere saber, para no ver lo que tiene delante pocas veces se ha puesto a prueba mejor que en Alemania en aquella época» (p. 50). Esa capacidad de no ver la relaciona Sebald con la ausencia de culpabilidad y responsabilidad del pueblo alemán. En el inconsciente colectivo alemán se establecería una conexión entre el genocidio judío y el consecuente castigo en forma de bombardeo. Si no se habla de los bombardeos, dice Sebald, es para no reconocer la responsabilidad propia en la matanza. La salida pasaría, para el autor de *Austerlitz*, por una descripción rigurosa y literal de lo que allí sucedió sin ningún tipo de recurso moralizante. Este tipo de descripción nos permitiría entender como los bombardeos aliados obedecen a una lógica burocrática moderna, por la cual un determinado proceso social se sistematiza, es decir, se naturaliza. La maquinaria industrial cobra autonomía y ya no existe una subjetividad que pueda detener el mecanismo bélico.

Y al igual que Sebald, y que el Jaspers de postguerra, Haneke, está interesado en el problema de la culpa: “Me obsesiona filmar la culpa” (dijo a *El País* 25-05-09). Si ha habido una nación (¿quizás sea la única?) que se ha declarado culpable de lo acontecido en el siglo XX esa ha sido Alemania. Me parece claro que *La cinta blanca* está dentro del marco de esta obsesión culpable habida en Alemania. Aquí aparece el tema ya apuntado por Juan Menchero y Alberto Murcia del *falso culpable*. Podríamos decir que Haneke (y Sebald o Jaspers, ¿o Primo Levi?) se sienten culpables de los hechos cometidos por otros, y ello genera las consecuentes patologías. Recordemos la nota escrita en sangre como firma de la tortura a Karli que podría ser leída a partir de la biografía de Haneke: «Dios cobrará su deudas hasta la tercera o cuarta generación». ¿Por qué los inocentes se sienten culpables y los responsables se sienten inocentes? Quizás haya un problema con la culpa. A mí, a diferencia de Haneke, no me gusta la palabra culpa. Me gusta más la palabra responsabilidad.

Ver que la historia natural genera daños, deshechos, es hacerse responsable, es intentar contar la historia de otro modo.

Me parece que el único personaje responsable (¿y no culpable?) de toda *La cinta blanca* es la mujer del barón. Es la única que posibilita hasta cierto punto subvertir el poder, la única que decide bajarse del carruaje

que pronto será una locomotora: «Estoy enamorada de otro, me voy de aquí, no soporto más esta violencia». ¿Qué habrá sido de ella?

Carlos Thiebaut: Yo empecé una antropología salvaje comparativa sobre las formas de gestación de la violencia allí (en el norte protestante) y aquí (en el sur barrocammente católico). No sé si las violencias de los *sonderkomandos* y las de las pandillas de nuestra guerra civil (digo *pandillas* por pudor o por dejarlo aún impreciso) eran distintas. Por las fotos que vemos, y que tanto recuerdan a Goya, parece que su frialdad no era nuestra festividad (o al revés). Las formas de la violencia y sus daños tienen cadencias peculiares y todo lo que habéis dicho del silencio (o del no decir explícitamente, o del mostrar) se me antoja especialmente nórdico (en ese peculiar sentido, porque luego los nortes están en sur y viceversa).

Alfredo Kramarz Pérez: Esto posiblemente parezca más una idea relacionada con la proto-política o la proto-justicia pero: ¿sería la quema de un granero —como sucede en el film— un acto de justicia popular? La rígida estratificación social se muestra en sobrecogedoras escenas y es evidente quienes están arriba y quienes están debajo, es la distancia que media entre el barón y la clase campesina, entre el mundo aristocrático y la vida de los que malviven como fuerza de trabajo temporal y prescindible. Podríamos admitir que un sentimiento de justicia es común a oprimidos y opresores, el barón impulsa decididamente que las marcas dejadas en la espalda de su hijo no queden impunes y el joven campesino enciende la mecha del castigo frente a los culpables de su miseria, de la hambruna de los suyos. Desde mi punto de vista la quema del granero es una acción que responde a las paupérrimas condiciones en que se encuentra la familia campesina. Es cierto que no queda claro el autor del incendio, pero si sabemos a quienes les corresponde una fase de duelo, recordemos que es el cuerpo del padre campesino el que aparece colgado de una soga. En *Derecho Natural y Dignidad Humana*, Ernst Bloch subrayaba que en cuestiones de justicia la mirada desde lo alto no es coincidente con la perspectiva desde abajo: «El hombre de abajo percibe siempre que aquí hay algo que no funciona, mientras que el de arriba puede organizarse su camino como hasta ahora⁵». Tal vez el barón ve con normalidad la situación que el campesino vive como excepción.

⁵ Ernst Bloch, *Derecho Natural y Dignidad Humana*, Biblioteca Jurídica Aguilar, trad. Felipe González Vicen, Madrid, 1980, p. 3.

Si pudiésemos atribuir al joven campesino la quema del granero, la pregunta a la que deberíamos dar respuesta sería si es posible comprenderlo como un acto de justicia popular frente a un *enemigo de clase* o simplemente un modo más de criminalidad. En los años setenta Michel Foucault abordó el problema de la pertinencia o no de que los actos de justicia popular fuesen administrados a partir de la creación de tribunales constituidos para impulsar y consolidar la victoria de la revolución proletaria en la lucha de clases. Toda su argumentación giraba en torno a cuestionar el establecimiento de tribunales populares, considerando el sentido burgués que históricamente ha tenido, al menos en la Europa Occidental, la noción de tribunal. El mayor peligro para Foucault estribaba en la posibilidad de convertir los actos de justicia popular en un aparato de Estado. Foucault aventura una hipótesis sobre como «viejos ritos pertenecientes a la justicia pre-judicial se conservaron en las prácticas de la justicia popular», para Foucault la destrucción de una casa o su incendio fueron actos que se daban con anterioridad a la instauración de lo judicial y que «reviven regularmente en las sediciones populares⁶». Si aplicásemos su análisis a la quema del granero en *La cinta blanca*, podríamos ver en ella un acto de justicia popular, gesto de la lucha continuada, en momentos silente, entre campesinos y terratenientes.

Más allá de considerar la quema del granero como forma de criminalidad o atisbo de rebelión social, creo que ese fuego de violencia, a la vez que un ajuste de cuentas puede ser contemplado como un instante que permite visualizar un insostenible conflicto social, siendo un modo de presentar ante la comunidad una vida plagada de humillaciones y ofensas; como diría Hannah Arendt: «la violencia no promueve causas, ni la historia ni la revolución, ni el progreso ni la reacción; pero puede servir para dramatizar agravios y llevarlos a la atención pública⁷».

Corporeidad

José Medina: Algo que a mí me parece importantísimo es la cultivadísima falta de comunicación corporal: esa crueldad que se respira y se transmite está ligada a no saber tocarse, acariciarse, besarse, etc., a no

⁶ Michel Foucault, “Sobre la justicia popular. Debate con los maos”, en id., *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, 1992, pp. 45-75.

⁷ Hannah Arendt, *Sobre la violencia*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 107.

aprender (incluso desaprender) a tener una comunicación afectiva a través de los cuerpos. Creo que en lo que cuenta la película esto es fundamental y no una mera floritura *sentimentaloide* (lo del castigo corporal es sólo un elemento extremo de este maltrato constante del cuerpo). El saber tocarse es fundamental para hacer al otro próximo, familiar, humano, para aceptarlo como diferente, etc.; y por la misma lógica, el saber tocarse a uno mismo (aceptar y disfrutar ese contacto con la propia carne; no sólo sexualmente sino también afectivamente, en la autocaricia) es también fundamental para hacerse a uno mismo humano, próximo, familiar, aceptando tus precariedades. Creo que esto que ocurre a nivel corporal es un aspecto clave del proceso de deshumanización cotidiano que se está viviendo y deja mella en sus cuerpos y sus interacciones más mundanas. No es accidental que en la película ni siquiera los buenazos aniñados tontones (el maestro y la niñera) saben tocarse, que no es ya el médico el que no sabe acariciar a su ayudante sino que tampoco ella sabe pedir caricias (dejando caer su cabeza de lado en la mesa de manera grotesca).

Fernando Broncano: Es iluminador esto que dice José de la torpeza emocional y la incapacidad de contacto corporal que tienen todos los personajes: de nuevo es uno de los rasgos del desierto humano en que se ha convertido la aldea.

José Medina: Por otra parte, incluso la baronesa que quiere escapar y se da cuenta de lo que ese ambiente de maldades está haciendo en sus hijos, de la mella que está dejando, incluso ella no sabe tocar a sus hijos y tener una comunicación corporal con ellos (y presumiblemente con ella misma). ¿Por qué la baronesa se queda ahí con sus hijos como la vemos en la escena final a pesar de que es la única que tiene la lucidez de articular parte de lo que la película está analizando: «no se puede vivir en este entramado de maldades, de envidias y celos, de crueldades y venganzas perversas» (en el que efectivamente llega un momento que ni siquiera importa qué hace quién porque se trata de una maquinaria social que va aplastando, como decía Alberto Sebastián Lago)? ¿Por qué no sabe la baronesa salir de ahí y escapar con sus hijos a los que quiere salvar de todo eso?, pero creo que uno importante es haber desarrollado esa incapacidad de tocarse, de humanizarse, y de no estar dispuesto a aceptar lo deshumanización como algo cotidiano.