

Sentido e indeterminación en *La cinta blanca*, de Michael Haneke

El papel del cineasta es rascar donde duele,
desvelar lo que no se quiere saber ni ver.

MICHAEL HANEKE

Michael Haneke atenta en su obra contra la comodidad del espectador y sus capacidades creadas. Algunas veces lo hace evidenciando el dispositivo fílmico; otras, interviniendo en ciertas normas convencionales, como el uso de la música extradiegética, ausente en sus trabajos; en algunos más, rompiendo una de las normas centrales de la narración: su lógica. Aquí analizaremos *La cinta blanca* (2009), una de sus producciones.

El dispositivo fílmico tiene la capacidad de conectar el exterior con el interior del receptor; la representación del mundo con el intelecto, con la mediación de mecanismos emocionales. El espectador, por medio del reconocimiento del universo que se despliega ante su mirada, es capaz de interactuar con sus emociones poniendo en juego su razón, memoria, sentimientos y perspectivas; de ese modo elabora significaciones y da sentido a las imágenes que se le presentan y al relato que estructuran éstas.

La historia del cine es también la historia de la construcción de su espectador, de ciertas convenciones que hicieron inteligible el relato fílmico y generaron la posibilidad de un diálogo. A su vez, el diálogo produce un dispositivo de intercambio donde, desde la comodidad de su asiento, el espectador queda prendado del relato, porque, según Kracauer, lo que en realidad ansía “es verse liberado de una vez por todas de las garras de la conciencia, perder su identidad en la oscuridad y sumergirse en las imágenes tal como se suceden en la pantalla, con los sentidos preparados para absorberlas” (2009: 66).

La comodidad del espectador frente al aparato se relaciona directamente con la capacidad de generar sentido, de entender la cinta. El relato cinematográfico clásico pone en juego un esquema mediante el cual el receptor es capaz de restablecer las

coordinadas de una historia, ubicar a sus personajes o identificarse con ellos.

Al inicio de *La cinta blanca* una voz en *off* explica:

No sé si la historia que les voy a contar es completamente verdadera. En parte la conozco por haber oído de ella. Después de muchos años, varias cosas permanecen oscuras y muchas preguntas continúan sin respuesta. Pero creo que debo contar los extraños sucesos que acontecieron a nuestra aldea. Quién sabe, quizás podrían esclarecer algunas cosas que ocurrieron en este país.

Desde este momento quedan claras algunas cosas: lo que se va a contar es parcial e incompleto, asistimos a un relato inconcluso, a una serie de preguntas sin una respuesta definitiva. La obra de Haneke suele presentar relatos abiertos, indefinidos o inconclusos en un sentido narrativo.

La cinta blanca narra una serie de acontecimientos inconexos e inexplicables, actos terribles que van generando una impresión de sinsentido, hechos violentos perpetrados contra víctimas inocentes o miembros 'positivos'. Es la reconstrucción, "muchos años después", de la memoria de un maestro, lo que podría explicar, al menos en parte, la inconexión de muchas de sus escenas. Al tratarse de recuerdos, los hechos se concatenan en una forma difusa.

Como en otros de sus trabajos, Haneke plantea un enigma. *La cinta blanca* inicia con un crimen inexplicable: al regresar a su casa, montado a caballo, el médico del pueblo se cae, al toparse con un alambre sujeto intencionalmente entre dos árboles. "El cable es muy fino, casi invisible", dicen quienes lo vieron, casi nadie lo hizo ni siquiera la cámara, no existe emplazamiento alguno que dé fe de su existencia; pero la caída sí es atestiguada tanto por la hija del médico, quien lo esperaba desde la ventana, como por la cámara.

Sobre el autor o el móvil de este suceso no hay ninguna pista. El alambre, tal como apareció, desaparece de modo misterioso. El narrador,

antes que pretender aclarar el asunto, cuenta un segundo acontecimiento, en apariencia accidental, que plantea una nueva serie de dudas.

Este accidente, en el cual muere una mujer trabajadora que, por estar enferma, debe realizar labores especiales, es también el pretexto para exponer la estructura social de un condado en el que la fuerza laboral se aprovecha de acuerdo con las necesidades de la clase noble y privilegiada, propietaria del resto de la comunidad. La nobleza parece estar al margen de la tragedia, la condesa toca el piano y se da tiempo para reprender al maestro y a su hijo; en tanto, la gente del pueblo busca explicaciones e indaga en los sitios donde ocurrieron los accidentes. La autoridad, en todos los niveles, se impone con represión, regaños y castigos.

Una toma larga y fija muestra el cadáver de aquella mujer, mientras es preparado para el funeral. La toma está determinada por el marco de una puerta, el cuerpo es mostrado a través de este reencuadre, se ven sólo las piernas y parte del torso desnudo, no se muestra la cara de la víctima, porque su existencia no es relevante. Da fe, eso sí, del sitio miserable que habitó, pues está rodeada de paredes descascaradas. Cuando el viudo entra en la habitación, el cuerpo es cubierto y él lo contempla: es una escena desoladora. La vida de esa mujer no es contada, la conocemos parcialmente, como ocurre a través de este umbral. Las puertas que se abren o no, las paredes y marcos que reencuadran la toma son motivos que se repiten a lo largo de la cinta. El relato es parcial, incompleto y oscuro, al igual que las tomas.

En adelante, los elementos se van presentando uno tras otro, no a modo de una espiral violenta, sino de una concatenación maquinal de situaciones o, al menos, así son presentadas desde la visión del maestro rural. La moral del pueblo es la primera explicación: un pueblo coercitivo con normas recalcitrantes de comportamiento y una marcada estratificación social, no sólo entre ricos y pobres, sino, y esto resulta clave, entre niños y adultos.

Haneke ya ha explorado el mundo de la infancia en sus anteriores trabajos, uno de ellos es *Funny Games* (Austria, 1997). La cinta, que le ganó fama internacional, es una especie de fábula en la que contrastan dos mundos que parecen divididos por la sujeción (o falta de ella) a normas sociales establecidas, propias del mundo adulto, en las cuales se renuncia a la violencia natural del ser humano.



Burghart Klausner en *La cinta blanca*. Fotograma: Canana Presenta.

Otro filme de Haneke es *Caché* (Francia, 2007). Ahí el director aprovecha el tema de la niñez para recordar la mala conciencia y, de nuevo, recurre a un enigma, a una pregunta sin solución para hablar de la memoria, no se trata de la culpa de un niño que ha hecho travesuras a los seis años, es más bien el retrato de un hombre que, cuarenta años más tarde, no asume la responsabilidad de su pasado. La película, de forma alegórica, hace referencia a la mala conciencia de la descolonización.

La cinta blanca trata a fondo estos planteamientos, utiliza a los niños como personaje colectivo —prototipo de pureza que el título de la película resalta—, para invertir la asignación de sentido: si bien el relato queda abierto, contiene suficientes pistas, incluyendo, de manera muy notable, las conclusiones que responsabilizan a los menores por los crímenes ocurridos, expresadas con claridad por el maestro. Lo que se expone, entonces, es “una serie de monstruosidades”, como lo define el pastor del pueblo y padre de varios de los niños implicados; pero que, como se verá, conforman un ejercicio de acción política.

La figura de Karl, el hijo del pastor, es un buen ejemplo de la complejidad de las personalidades, donde lo único blanco y negro es la emulsión elegida. Este muchacho vive en un vaivén de culpas y contriciones. En una escena, se le ve golpeando con fuerza desmedida a su hermano, por lo cual su madre lo abofetea con dureza, al instante cambia su posición y se disculpa con ambos. En otra ocasión, mientras camina sobre el barandal de un puente, el maestro, que lo ha observado, lo reprende; pero él le contesta: “le he dado

una oportunidad a Dios de que me mate, si no lo ha hecho, debe estar conforme conmigo”.

¿A qué responde esta violencia apenas contenida en la comunidad? La película se construye como la mirada a una fracción de la realidad, a una serie de acontecimientos cotidianos, justo donde se encuentra la mayor dosis de violencia, permanente y constante. Una violencia que parece negarse, ya que se asume como algo natural. Los padres de familia sólo ejercen las obligaciones propias de su condición: establecer la disciplina. Así, el pastor somete a varazos a sus hijos, por saltarse su autoridad y, para refrenarla, hará que sus hijos mayores se amarren en el brazo un listón blanco, a manera de recordatorio de la pureza e inocencia que debieran caracterizarlos; a uno de ellos lo ata para evitar los ‘tocamientos nocturnos’. El pastor afirma: “ustedes estarán de acuerdo en que no puedo dejar impune esta ofensa, si queremos seguir respetándonos”, el castigo emerge como un recurso necesario en la convivencia social.

De la misma forma, el médico, otro representante de los valores de esta comunidad —quien fue víctima del accidente que desencadena el relato—, se encarga de mantener sometidos a sus hijos y a su amante, la partera del pueblo. A esta última, el médico la humilla a diario, hasta el grado de sustituirla por su propia hija. Los hombres

del pueblo, con permanentes muestras de una autoridad que, insisto, parece natural y de una violencia vista como purificadora, hostigan a las mujeres y humillan a los niños.

En el filme se ostenta la autoridad del conde como un derecho natural, que se sostiene en una sujeción basada en la amenaza de un orden del que los hombres del pueblo se saben salvaguardados, éstos se convierten en una autoridad policiaca, en los términos en los que la define Walter Benjamin: “la policía es una institución con fines jurídicos, pero también con la posibilidad de establecer para sí misma, dentro de vastos límites, tales fines (para poder ordenar)” (2008: 181). En el ejercicio de este ordenamiento policiaco, la comunidad somete a la comunidad. Se erige un dominio basado en el miedo y apoyado en la religión, la nobleza y la razón (de lo último, un ejemplo es el trato que el médico da a la partera). En este contexto podemos entender la acción política de los niños, Rancière sostiene: “en la comunidad política, el excluido es un actor conflictivo, que se hace incluir como sujeto suplementario, portador de un derecho no reconocido o testigo de la injusticia del derecho existente” (2005: 21). La violencia de los niños constituye un ejercicio de subversión contra una otredad mayoritaria que los oprime; es un acto, en principio, revolucionario, que, de acuerdo con Agamben, podríamos denominar derecho de resistencia, donde lo que está en juego, como en el estado de excepción, es “el problema del significado jurídico de una esfera de acción en sí misma extrajurídica” (2004: 23). Entre la infancia y el estado adulto media una fase que define, en buena medida, la producción de este cineasta: un espacio de indefinición, de indeterminación de sentido que catapulta una serie de posibilidades interpretativas.

La naturaleza de la justicia que se toman los niños en una comunidad pequeña recuerda el caso de *Dogville*, película dirigida por Lars von Trier, en la que se plantea la historia de Grace, una mujer que permite una serie de vejaciones

con la infructuosa finalidad de ser aceptada por la comunidad. Al final hay un ejercicio de la justicia: “la única justicia que conviene, y que finalmente llega, es la limpieza radical que se ejerce contra la comunidad por el Padre de Grace, que no es otro que el rey de los Truhanes” (Rancière, 2005: 24). En *La cinta blanca* es radical la inversión de los valores éticos, una desterritorialización del lugar del infante en el cine, donde, según Rancière, “hace cincuenta años, el violento o el enfermo se salvaban por la reactivación de un secreto de infancia olvidado”. En la actualidad, sin suprimir el castigo, se suprime su justicia.

El problema de la definición del estado de excepción se refiere propiamente a un umbral o una zona de indiferencia, en el que el dentro y el fuera no se excluyen, sino que se indeterminan, al igual que en el cine, la suspensión de la fábula genera un espacio de indeterminación, ésa que en Deleuze significa un lanzamiento a la razón. Operaciones contrarias de indeterminación de sentido; pero que, en el relato fílmico, generan zonas nuevas a partir de películas que apelan al discernimiento del espectador, al fin de la pasividad y a la distancia crítica. LC

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio (2004), *Estado de excepción. Homo sacer II*, Valencia, Pre-textos.
- Benjamin, Walter (2008), *Ensayos escogidos*, México, Ediciones Coyoacán.
- Deleuze, Gilles (1987), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós.
- Haneke, Michael (dir.) (2009), *Das weisse Band. Eine deutsche Kindergeschichte*, cinta cinematográfica, Austria/Alemania/Francia/Italia, Les Films du Losange/X-Filme Creative Pool/ Wega Film.
- Kracauer, Siegfried (2009), *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós.
- Rancière, Jacques (2005), *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Palinodia.

FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA. Licenciado en Ciencias de la Comunicación y maestro en Historia del Arte por la UNAM. Cursa el doctorado con el tema “Fisuras del tiempo en el cine”. Ha sido profesor de materias de cine en la Facultad de Ciencias Políticas y en el Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación, coordina el Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico, en el Posgrado en Historia del Arte de la UNAM. Es autor de diferentes ponencias relacionadas con el cine e investigador iconográfico para diversos libros, documentales y películas como *Los ladrones viejos*, *Atrás de las sombras*, *Visa al paraíso* y *Días de gracia*. Es director de *Montajes*, *Revista de Análisis Cinematográfico*.