

Naufragio sin espectador: notas sobre *La cinta blanca*, de Michael Haneke

Carlos Balzi

Auschwitz me pareció una exacerbación de las mismas virtudes para las cuales me educaron desde la infancia.

Imre Kérstesz

Comprender el significado de un hecho histórico, en particular de uno de tal trascendencia como el auge de los totalitarismos hacia mediados del siglo XX, es una empresa de una complejidad desafiante: siete décadas después, aún lo estamos intentando¹. La notable dificultad del asunto, así como la urgencia de su solución, deberían servir como invitación para la colaboración entre todos aquellos cuyo saber específico pueda aportar al objetivo. La filosofía, la historia, la sociología y la psicología han sido convocadas desde el inicio; pero también las artes han intervenido. A través de una humilde interpretación de una de las películas más inquietantes que sobre “uno de los acontecimientos centrales de nuestro siglo”² he podido ver, estas páginas quieren comenzar a desandar el camino de lo respuesta a la pregunta sobre lo que puede el cine enseñarnos para el trabajo de su desciframiento.

La película en cuestión es *La cinta blanca*, escrita y dirigida por Michael Haneke, estrenada en 2009 y multipremiada desde entonces³. Para entonces, Haneke había filmado ya más de una decena de películas en cuatro países y en tres idiomas, en cada una de las cuales –de una austeridad y rigores formales a contramano de buena parte de la producción contemporánea⁴– abordó distintos aspectos problemáticos de la realidad de la Europa contemporánea. Nunca antes, sin embargo, había su cine viajado al pasado⁵, aun cuando su espectro fuera sensible en el problemático presente (como la persistencia de las atrocidades francesas en Argelia ronda a la pareja protagonista de *Caché*). Ahora, no significa necesariamente lo mismo viajar al pasado que hacer una película histórica. Las páginas que siguen intentarán razonar por qué *La cinta blanca* no debe pensarse según la última categoría,

¹ Además del clásico estudio de Hannah Arendt citado en la próxima nota, de la inmensa bibliografía sobre el totalitarismo pueden reseñarse Žižek, S., *¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones sobre el (mal)uso de una noción*, Valencia, Pre-textos, 2002; Aron, R., *Democracia y totalitarismo*, Barcelona, Seix Barral, 1968; Lefort, C., *La invención democrática. Los límites de la dominación totalitaria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1990.

² Arendt, H., *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus, 1998, p. 4.

³ Fue ganadora, entre otros premios, de la Palma de Oro del Festival de Cannes, del Premio del Cine Europeo del y del Globo de Oro a la Mejor Película de habla no inglesa.

⁴ Roy Grundmann describe este rasgo del cine de Haneke como su “anacronismo” en “Haneke’s anachronism”, en R. Grundmann (ed.), *A Companion to Michael Haneke*, Oxford, Willey & Blackwell, 2010, pp. 1-49.

⁵ En rigor de verdad, esta afirmación sólo vale estrictamente con respecto a sus trabajos para la pantalla grande, ya que adaptó, para la televisión, dos obras literarias modernistas cuyas tramas se sitúan en un pasado más o menos lejano: *La rebelión*, de 1992, y *El castillo*, de 1997. Sobre su acercamiento al modernismo y las estrategias formales de *La cinta blanca* escribimos más adelante.

atendiendo al significado algunas elecciones formales de Haneke y a su potencial contribución a la empresa de comprender lo que sucedió.

1. Distancia y extrañamiento

Trato de buscar la verdad. Hay muchas verdades. Es cuestión del punto de vista lo que determina la verdad que buscas, lo que quieres y lo que rechazas

M. Haneke

Las opciones formales sobre las que propongo pensar son tres, pero como entiendo que su elección responde a una inquietud derivada de una fuente única, quizás convenga decir algo sobre ella al comienzo. La película está marcada desde su apertura por un distanciamiento voluntario respecto a los hechos narrados, rehuyendo la tentación de la transparencia en pos de una compleja e incómoda complicidad con el espectador, a quien se le advierte desde las primeras palabras –que preceden a las imágenes- que olvide toda esperanza de continuar con la receptividad pasiva a la que está habituado: sin su colaboración, la película estará incompleta. Veremos qué puede suceder cuando ella se produce.

Este contrato de colaboración entre el autor y el espectador tiene algunos antecedentes ilustres de los que Haneke es consciente, algo que puede colegirse, en primer lugar, de la coincidencia del tiempo en que se sitúa la trama (con los matices que veremos en breve) y el de las teorías que crearon el recurso en cuestión. A comienzos del pasado siglo XX, Víktor Shlovsky y los formalistas rusos, así como Bertolt Brecht en Alemania, analizaron y propusieron formas de pensamiento y creación artística que ponían el foco en desnaturalizar la obra artística –sustraer su pretensión de verosimilitud “naturalista”-, de manera de distanciar emocionalmente al espectador de las peripecias de los personajes, comprometiendo, a cambio, su intelecto: si la obra de arte se presenta como tal, como objeto artificial sin vínculos evidentes con ningún referente fuera de sí mismo, la comprensión de su significado es librada a la intelección de cada uno de los espectadores y no necesita de, ni aspira a la unanimidad en ese juicio. Por el contrario, la voluntaria introducción de dificultades en el producto artístico alienta antes la multiplicación de puntos de vista que su coincidencia⁶. Brecht, en particular, con su “efecto de distanciamiento” (*Verfremdungseffekt*), propuso evidenciar el carácter artificial de la obra de arte con el fin de evitar la identificación de los espectadores con los personajes y así evitar que se produjera la catarsis: nada debe ser resuelto, todo debe resonar en la conciencia después de la

⁶ La estrategia de dificultar voluntariamente la comprensión del sentido de la obra de arte es incluida por Víktor Shklovski en su definición del “extrañamiento”: “El propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas). La técnica del arte de ‘extrañar’ a los objetos, de hacer difíciles las formas, de incrementar la dificultad y magnitud de la percepción encuentra su razón en que el proceso de percepción no es estético como un fin en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es una manera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante.”

representación. Para lograrlo utilizaba, entre otros recursos, la introducción de interrupciones y digresiones que rompan la transparencia de la narración. De este modo, escribió:

“El público se mantendrá así consciente de que está presenciando teatro y no un episodio de la vida real, por natural y vívido que sea el trabajo de los actores. La ilusión de estar viendo un trozo de vida real en el escenario sólo es buena para las piezas en las cuales el público se limita a vivir los sucesos, sin pensar demasiado; es decir, aquellas en las que le basta con pensar lo que piensan los personajes que se mueven en escena”⁷.

En breve veremos algunas manifestaciones de estas perspectivas críticas en *La cinta blanca*. Quisiera señalar, antes, que difícilmente pueda pensarse como una casualidad la coincidencia de la imprecisa temporalidad del film, que sólo hacia el final se refiere un tanto oblicuamente al inicio de la Primera Guerra Mundial, con la época de aparición de las nociones de distanciamiento y extrañamiento⁸. Los textos fundamentales que abrieron esta novedosa perspectiva se publicaron, también, por entonces. Hasta aquí, podría suponerse una casual coincidencia. Pero como sabemos que Haneke se inspiró más de una vez en obras literarias del período para algunos de sus primeros films, podemos ya desechar tal hipótesis: en *La rebelión*, de 1992, adaptó la novela homónima que Joseph Roth publicó en 1924, mientras que hizo lo propio en 1999 con *El castillo*, la obra de Kafka publicada póstumamente en 1926. La época modernista fue objeto de una constante atención para Haneke, al menos en las dos últimas décadas. Es razonable, así, describir su particular aplicación de las enseñanzas de ese período para representar una historia allí mismo situada como una operación plenamente consciente.

Ahora bien, una cosa es constatar una sutil estrategia historicista en la película, y otra diferente y más compleja, develar su sentido: ¿por qué contar un cuento modernista con herramientas modernistas como esas? Pero, antes, ¿cuáles son esas estrategias?

2. Tácticas y estrategias de la distancia

Como anticipamos al comienzo del trabajo, son tres las apuestas formales sobre las que quiero detenerme, para después arriesgar una hipótesis sobre su significado: la desconcertante posición epistémica del narrador, los elementos de género en la trama y la utilización del blanco y negro.

I. El narrador ignorante

⁷ Brecht, B., *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, p. 221.

⁸ También Freud, si bien desde una perspectiva analítica y no normativa, desarrolló contemporáneamente las implicaciones de una noción que se podría sumar a esta familia conceptual: el de lo *umheilig*, término de difícil traducción que suele verse al castellano como “lo ominoso” o “lo siniestro familiar”, la intromisión de alguna anomalía incomprensible en un contexto cotidiano. Cfr. Freud, S., “Lo ominoso”, en *Obras completas*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu, 1979, pp. 217-251.

Sobre un plano completamente negro, escuchamos la voz de alguien que puede ser un anciano advirtiéndolo: “No sé si todo es completamente cierto, algunos acontecimientos todavía permanecen en el misterio”. Las primeras palabras de la película entrañan ya una serie de enigmas previos a los que se sucederán en la trama. ¿Quién es el narrador y desde qué presente recuerda este pasado? Poco a poco llegaremos a identificarlo con el maestro que, recién llegado al pueblo, asiste a los ominosos acontecimientos, pero nunca nos será revelada su temporalidad. Por eso, no podremos tener certeza de qué es aquello que “sucedió en su país” más tarde, y que la solución de los enigmas de su relato ayudaría a comprender. Ahora bien, sobre el tiempo en que escribe podemos rechazar una hipótesis que surge espontáneamente: la voz que cuenta no lo hace desde nuestro presente, pues dado que el maestro tenía poco más de veinte años cuando todo sucedió, es biológicamente imposible su supervivencia hasta hoy, un siglo más tarde. Así, cada espectador es obligado a fijar la fecha de la narración de acuerdo a qué sucesos identifique como aquellos a ser explicados mediante la resolución de los misterios.

Pero un segundo distanciamiento es aún más transparente: el narrador no sabe si lo que va a contar sucedió realmente, o si se trata de habladurías, de conocimiento “de oídas”⁹. Si ni siquiera nuestro único testigo está, en su nebuloso presente, seguro de lo que va a contarnos, ¿qué puede esperarse de nosotros, testigos sólo de un testimonio confesamente poco fiable? Con claridad, la respuesta debería apuntar que precisamente porque los hechos se nos escapan, lo que se nos exige es el compromiso de nuestro intelecto, que no se alimenta sólo de hechos. Pero la distancia es aún mayor si contamos con que la fuente de la inseguridad del testimonio del maestro no brota sólo, como podría colegirse de sus primeras palabras, de la distancia que lo separa de ese pasado y que habría afectado a su memoria de los hechos, sino también de la opacidad de los propios hechos, ocurridos fuera de su vista, bien en los oscuros bosques que rodean al pueblo, bien en los claustros inaccesibles que son las casas de la misma. En ese sentido, hay una escena que funciona como cifra del secreto, y que, al mismo tiempo, alerta sobre un devenir sintomático en la mirada de la cámara de Haneke con el paso del tiempo.

La escena está casi al final de la película, cuando la desaparición de la sufriente asistenta del médico enfrenta a los pobladores con la inquietud por el destino de su hijo discapacitado: la respuesta de su casa, con las puertas y ventanas tapiadas, es sólo el silencio. Y la referencia a esa cripta de la verdad —o no- nos recuerda que en las películas de Haneke la meditación sobre la violencia se ha ido progresivamente utilizando y esquivando los golpes de efectos, algo que campeaba en películas como *Funny Games*¹⁰. En ese sentido, el recurso al fuera de campo es modélico: una puerta abierta nos permite observar cómo lavan el cadáver de la campesina muerta en el aserradero, pero sólo aparecen las piernas desnudas. El dolor de marido, que entra en la habitación y se sitúa en el cabecero de la cama, también queda fuera de campo. El brutal castigo aplicado por el pastor luterano a dos de sus hijos tampoco genera un plano. Sólo se ve al chico acudir al despacho de su padre para buscar la fusta. Después de recorrer el pasillo, el chico cierra la puerta y se escuchan los gritos. Si en *Caché* todavía se nos somete al suicidio de la víctima, en *La cinta blanca* todo ocurre detrás de unas paredes de una discreción aterradora. La casa cerrada de la amante del médico es, entonces, un símbolo poderoso de esa voluntad de someternos al pensamiento negándonos la palmaria vulgaridad de la evidencia sensorial. La clave que buscamos está en nuestra inteligencia cómplice con la historia.

⁹ Baruch de Spinoza llamaba así al más bajo y menos confiable de los modos de percepción al alcance del ser humano: “(...) la percepción que tenemos de oídas o por algún otro signo fijado arbitrariamente”. Spinoza, *Tratado de la reforma del entendimiento*, Buenos Aires, Colihue, 2008, p. 27.

¹⁰ Si bien en *Funny Games* la violencia visual era efectivamente más cruda, también allí Haneke disipaba su efecto por medio de técnicas de distanciamiento: por recordar una, la presencia de un control remoto que permitía retroceder los hechos y modificarlos.

II. Cinta blanca sobre negro

El recurso al blanco y negro en tiempos del hiperrealismo coloreado no parece precisar explicación, pero sólo porque una larga serie de películas nos ha acostumbrado a ignorar lo obvio: que vemos en colores. ¿Por qué, entonces, privarnos de la posibilidad de representar la historia de la manera más cercana a nuestra percepción? A esta pregunta de un entrevistador, Haneke respondió:

“Todas las imágenes que nos han llegado de finales del XIX y de principios del XX son en blanco y negro. Ya existían los medios de comunicación (fotografías, periódicos). Sin embargo, en lo que se refiere al siglo XVIII, por ejemplo, tenemos una percepción en color por los cuadros y las películas que hemos visto. Además, me gusta mucho el blanco y negro, y no quise dejar pasar la oportunidad. También me permitía, al igual que la utilización de un narrador, crear cierto distanciamiento. Lo importante es encontrar una representación adecuada para el tema”¹¹.

Es el propio Haneke, así, quien describe esta elección como un recurso de distanciamiento. Ahora bien, ¿se puede forzar la interpretación para encontrar algo más en ella?

No puede resistir la tentación de dejar una observación seguramente obvia. Estamos frente a un cuento perversamente moral, y si hay algún ámbito de la existencia humana se ha organizado en términos estrictamente dualistas, ha sido sin duda en el moral: lo blanco –la cinta blanca- y lo negro funcionarían como plana metáfora de lo bueno y lo malo. Pero, claro, la irónica distancia del discurso fílmico de Haneke vuelve la sencillez estética y moral un recurso casi humorístico.

En cualquier caso, la primera razón para el uso del blanco y negro es ajustar la forma a lo que se quiere contar. Fidelidad y distanciamiento entonces, dos conceptos que parecen conformar un *oxímoron*: si se es fiel, uno se acerca a la realidad; si uno se distancia, deja de ser fiel. Hipótesis para disolver el nudo: esta elección formal es una trampa para quienes prefieren el alivio que supone la distancia temporal y reducir lo representado a un intento de explicación de un fenómeno histórico, en este caso el origen del totalitarismo. Frente a eso, la distancia implicada por el narrador: lo que estamos viendo no es todo lo que Haneke quiere que veamos. La cinta blanca en el brazo de los hijos del pastor es la misma que, proteica, viste los cuerpos y las mentes de los jóvenes hoy y ayer.

III. De géneros

Algo muy parecido se puede pensar respecto a los elementos de género, en este caso, de thriller o incluso policial *noir*. Quien muerda este anzuelo, se preguntará por qué no se resuelve abiertamente el misterio de los autores de los estos crímenes de la calle Haneke, replicando en cierto modo lo que le sucedía a quienes se esforzaban por develar el misterio de los videos de *Caché*. Pero haber revelado a los autores hubiera conspirado, otra vez, contra la universalidad de la experiencia cinematográfica que Haneke pretende construir. Además, los indicios son los suficientemente fuertes como para señalar a un grupo definido como el responsable: pero como no lo sabremos con certeza al llegar el final, la duda seguirá operando tras la proyección y las preguntas irán ganando densidad con el tiempo. En realidad, secretamente son dos géneros los que se entrecruzan y se pervierten en la película.

¹¹ Fabien Lemercier, “Entrevista con Michael Haneke”, cito de <http://www.golem.es/lacintablanca/michael-haneke.php>, consultado el 14/08/2014.

En la superficie, es un filme donde hay un misterio a develar, expectativa que resulta decepcionada cuando el final llega; pero, por debajo, también es una *bildungroman*, la historia de la formación de una personalidad. La historia está narrada por el maestro en un futuro indeterminado, imposible de precisar: la única certeza que su voz nos brinda es la de qué él ya no es el mismo tras haber atravesado como actor y testigo esta historia, a diferencia, aparentemente, de los demás protagonistas, a quienes el comienzo de la Primera Guerra Mundial liberó de la amenaza de examinarse, trasladando al exterior el foco de la atención. Quizás haya ahí algo así como una tesis histórica. Ahora bien, las primeras palabras del narrador transmiten su esperanza de que aclarar lo que sucedió contribuya a entender los acontecimientos vividos por Alemania más tarde. ¿A qué acontecimientos se refiere? La sincronía entre la edad que hubieran tenido los niños en el auge del nazismo –podrían haber formado parte de las grondonianas “juventudes hitleristas”– parece dar la respuesta. Sin embargo, dado que Haneke nos sustrae la datación del presente desde el cual habla el narrador, también podría estar refiriéndose a algo mucho más inespecífico, incluido –forzando un poco las expectativas biológicas– nuestro propio presente. Ahora bien, ¿en qué consiste su *novela de aprendizaje*? Una de las últimas escenas de la película da, creo, la respuesta: cuando el maestro le revela sus sospechas al pastor, a la que éste, contra (imaginamos) su expectativa, lo acusa a su vez de perverso y degenerado, amenazándolo incluso con denunciarlo (algo que sabemos que no sucederá), el ingenuo y bienpensante maestro habrá perdido para siempre estos atributos. Entenderá desde entonces que si en su mente puede haber llegado a imaginar la peor de las conjeturas, por fuerza deberá universalizar esa lección y descartar que haya descubierto una anomalía monstruosa, sino, desgraciadamente, una verdad sobre el mundo: la única anomalía en ese villorio-universo es él mismo.

3. Sólo los chicos

“...castigando a los niños por los crímenes de sus padres hasta la tercera o la cuarta generación”

El problema de la tradición, la transición y la transmisión (es decir, del tiempo): Desde *El video de Benny*, pasando por *Funny games* y *Caché*, Haneke ha ido refinando su mirada sobre el tema de la juventud, hasta llegar aquí a centrarse directamente en la infancia, al tiempo que su exposición visual de la violencia se hace más reticente y elusiva. Creo que se puede pensar en esa elección estética una consigna moral, una propuesta diría, si no estuviéramos hablando de arte y si ese término no estuviera tan cargado por aquello mismo que Haneke quiere mostrar. ¿Por qué centrar la trama en jóvenes? Entiendo que lo hace siguiendo una preocupación humanista por buscar soluciones a un problema humano: es posible que la maldad que destilamos se haya cristalizado lo suficiente en nosotros como para que podamos removerla, aunque no tanto como para impedirnos percibirla. Si esto es así, quizás aún esté abierta la puerta para que quienes nos siguen inventen recorridos que no hubiésemos imaginado. Cada generación que entra al mundo trae algo nuevo, algo inédito, algo imprevisible: con esa convicción arendtiana, Haneke nos estaría alertando sobre la carga que dejamos detrás para impedir el desarrollo de eso que no nos necesita ni nos espera. ¿Los hijos de *Caché* produjeron algún mal del que no fuesen responsables sus padres? ¿Los niños de *La cinta blanca* pueden ser culpados?

Y uno de los protagonistas de esta esta violencia fuera de campo es, creo, clave para comprender la mirada todavía humanista de Haneke. En una entrevista con Roy Grundmann, Haneke apuntó: “Pero este momento también constituyó el gran quiebre en la cultura europea. Hasta entonces teníamos una sociedad feudal que se había mantenido por siglos, con Dios en la cúspide, seguidos por

el Emperador y la Iglesia. Todo esto murió de una vez y para siempre con la Primera Guerra Mundial”¹². A partir de esta declaración puede entenderse el que es, posiblemente, el centro semiótico de la historia, detrás del maestro-narrador, centro formal y narrativo. De entrada, resulta difícil entender y menos aún simpatizar con el pastor: el gran castigador explícito de una historia plena de castigos anónimos, a medida en se piensa su lugar en la historia –en el doble sentido de *history* (los eventos que sucedieron) y *story* –la trama del *film*), al menos en mí fue ganando espacio la comprensión y la indulgencia con sus acciones. Es, creo, el más kantiano de los protagonistas, el único que podría compararse al maestro como protagonista de un virtual *bildungsroman*: sólo que, a diferencia del futuro narrador, proviene del mundo amenazado por los acontecimientos y tiene, por eso, mucho más que perder en esta serie de eventos inesperados (y en la transformación histórica que representan). Entiendo que podemos pensar juntas la escena en la que titubea al dar la confirmación a la hija de quien sospecha –con razón, uno de los pocos indicios transparentes de la película- haber crucificado a su amado pajarito y su reacción teatralmente enfurecida frente a la exposición de la sospecha del maestro de que fueron los niños, incluidos sus hijos, los responsables de los sucesos narrados. El pastor no entiende el mundo que está naciendo, no sabe cómo reaccionar y lo hace siguiendo recetas ya anacrónicas –como la cinta blanca. Hasta que, derrotado, acepta que “los tiempos están cambiando” (Dylan *dixit*) y, dolorosa y vergonzosamente, decide adaptarse y acompañar los cambios. El final de todo un mundo moral kantiano y un mundo religioso luterano está condensado en estos gestos. Y la mirada de Haneke, detrás de su aparente frialdad, es comprensiva: el dilema del pastor (y la dirección en que corta el nudo gordiano) lo humaniza, creo, al punto de transformarlo en el menos esquemático de los personajes. Y a través de este recorrido del personaje se vislumbra, tímida y silenciosa, un insospechado amor del autor por su criatura, y una interpretación sorprendente sobre el destino de su país: la tragedia del pastor es también la tragedia de una nación, la propia nación del director.

4. Todos los autores

Trato de construir historias en las que haya lugar para muchas explicaciones, de manera de dar a los espectadores la libertad para interpretarla. Lo hago por medio de todo lo que no muestro, así como por todas las preguntas que planteo y no respondo. De esa forma, el film no termina tan rápido para la audiencia como lo haría si respondiera a todo.

M. Haneke

No es ilógico ver en las sucesivas apuestas de Haneke por los mecanismos de extrañamiento una voluntaria abdicación de la propia opinión autoral a favor de la multiplicación de puntos de vista y del compromiso cuasi-autoral de los espectadores. Seguramente Haneke, como cualquier persona, tiene su propia opinión sobre los temas implicados en la película y seguramente, como a todos, le

¹² Roy Grundmann, “Unsentimental education: an interview with Michale Haneke”, en R. Grundmann (ed.), *op. cit.*, p. 598.

gustaría expresarlos: al no hacerlo, al escoger la práctica de una ascesis a la que me gustaría llamar “democrática” –por evitar imponer autoritariamente su visión personal sobre los hechos narrados-, sus películas se convierten en un complejo mecanismo moral. *La cinta blanca*, en particular, suma una profundidad peculiar por la entidad de la invitación que hace a los espectadores de trabajar juntos por la reconstrucción del sentido de la tragedia más importante del mundo contemporáneo, aquella que nadie pudo prever y nadie aún acierta a descifrar del todo. Y es allí donde la estrategia narrativa de Haneke se vuelve persuasiva: si el naufragio de toda una sociedad no tuvo un espectador competente para desentrañar su sentido, seremos nosotros, los espectadores de su reconstrucción, quienes debamos suplir lo que el maestro ignora y aún nos inquieta.