

# EL HUEVO DE LA SERPIENTE

## La Historia atrapada en *La cinta blanca*

Pablo Ferrando-García  
Francisco Javier Gómez-Tarín  
Dpto. Ciencias de la Comunicación  
Universitat Jaume I. Castellón

### 1. No medir, no contar: analizar.

Hay una elección esencial que se hace cuando se opta por extraer de la obra audiovisual aquellos contenidos que en ella misma están, sea de forma explícita o implícita, sin dejarse abstraer por elementos contextuales que, sin restarles su importancia, deben tener la justa para apoyar el análisis o amplificarlo mediante datos relevantes. Como ya explicitábamos en Gómez-Tarín (2010), *la forma es el contenido*, frase que no debe entenderse como una radical postura de carácter formalista que niega cuanto está más allá del texto, sino como un mecanismo de anclaje que reivindica en todo momento que aquello que un texto dice lo lleva inscrito en su significante y, por lo tanto, de ese significante cabe extraer tanto el discurso aparente como el oculto (más comúnmente entendidos como niveles de lectura). Tal ocultación no tiene que ver con hermetismo alguno, sino con el desvelamiento de marcas que evidentemente están en el propio significante y que solamente por la puesta en relación de este con el proceso de interpretación, se desvela.

La necesidad de interpretar es algo inherente al ser humano, que genera, en su procesamiento hermenéutico durante la fruición de un producto audiovisual, un horizonte de expectativas que va construyendo y reconstruyendo mentalmente el mundo narrado, de tal forma que cada cambio no previsto en las tramas reformula esa construcción mental. Sin embargo, tal necesidad no implica la seguridad de una lectura correcta por la sencilla razón de que tal lectura no existe y de ahí la riqueza del proceso. Y al decir “lectura correcta” no nos aliamos con aquello que el “autor” ha querido significar sino con aquello que la obra, en realidad, significa, en toda su extensión.

Esta incertidumbre, lejos de ser un problema, se constituye en virtud y permite asegurar que el protagonismo del análisis camina de la mano del sujeto, con su bagaje cultural propio. Dicho lo cual, ¿cabe algún tipo de

planteamiento que permita generar mecanismos efectivos de búsqueda en el significativo para alcanzar una interpretación más plena? Decididamente, sí. Para abordar tal complejidad debemos, como analistas, adoptar un punto de vista propio que no niegue el hecho de que el “autor”<sup>1</sup> –en su discurso– se sitúa ante el mundo, de forma simultánea, desde diversas perspectivas convergentes:

- 1) *Perspectiva ideológica*: su concepción y/o propuesta de mundo sobre el que intervenir mediante juicios de valor o direcciones de sentido. Lógicamente, esta actividad lleva consigo un posicionamiento ético, moral, social, ideológico y político. Implica tanto reflexionar sobre el contexto como actuar sobre él en su transformación, y tal posicionamiento hace eco en el *mundo real*.
- 2) *Perspectiva audio-iconográfica*: su percepción audiovisual del mundo en que se desarrolla el relato, de los requerimientos profílmicos y de los recursos expresivos y narrativos con los cuales será viable la edificación de un *mundo posible* que refleje la posición cognitiva del autor y construya el necesario efecto verdad que requiere al menos la verosimilitud del discurso para que la *suspensión de la incredulidad* sea factible. Se trata de un proceso de credibilidad en la puesta en escena asimilable, desde la posición autoral, a lo que habitualmente designamos como *mirada*.
- 3) *Perspectiva enunciativa*: su actuación sobre los mecanismos de enunciación que pueda garantizar la transmisión de códigos y direcciones de sentido en la generación de un *mundo proyectado* que necesariamente tendrá que ser interpretado por el espectador al ponerlo en relación con su propio bagaje de conocimientos, cultura e idiosincrasia. Dentro de este posicionamiento podríamos hablar de una *perspectiva autoral* si concluimos que los niveles de enunciación pueden ser graduales en su desvelamiento y, en consecuencia, la relación autor-discurso-espectador debe tener una gestión muy específica. Sin embargo, esta perspectiva desvela dos polos del

---

<sup>1</sup> El término *autor* en un texto audiovisual solamente puede entenderse como un “alias” del equipo que lleva a cabo el filme y nunca como un ente demiúrgico de carácter individual.

discurso: el del etiquetado como “autor”, en origen, y el del etiquetado como “lector” (espectador), en destino.

Esta triple perspectiva, que estará siempre inscrita en el significante que analizamos, es paralela a la labor hermenéutica que desarrolla quien interpreta y que también se mueve en tales entornos y mundos. Efectivamente, lo anterior se traduce en la constatación de que la interpretación es un viaje dialéctico que resulta de una constante puesta en relación de elementos significantes y estructuras de conocimiento. En todo texto audiovisual hay elementos constituyentes que pueden ser desintegrados para alcanzar su nivel más inmediato y vueltos a poner en relación para señalar los mecanismos de engarce e imbricación que los rigen. Cabría catalogarlos, para analizarlos, de esta forma:

- Elementos objetivables:
  - o Un texto y su estructura (análisis textual del significante)
  - o Un entorno de producción y recepción (análisis contextual)
  - o Una formalización icónica de los recursos expresivos (análisis icónico y/o semiótico)
- Elementos no objetivables (semisubjetivos):
  - o Recursos narrativos (análisis narratológico)
  - o Enunciación y punto de vista (análisis textual de las marcas).
- Interpretación (elementos subjetivos)
  - o Interpretación global.
  - o Juicio crítico.

Pues bien, la riqueza de un texto viene fundada en la capacidad de su “autor” para ceder espacios creativos, mediante la interpretación, al espectador, y estos espacios se diluyen en los relatos como marcas en el significante, relaciones metafóricas y metonímicas, establecimiento de un punto de vista a través de una cadena de entes narradores y transmisión de saberes en el seno de un discurso que privilegie bien la narración, bien la mostración. Pero, además, un texto audiovisual es una herramienta de incidencia en el mundo real, en su Historia y en sus mitos.

Las películas de Michael Haneke son una clara muestra de un cine comprometido con su tiempo y, al mismo tiempo, comprometedor para sus espectadores, ya que obliga a estos a interpretar sin anclajes en el texto

(mecanismos de identificación, que son rotos una y otra vez mediante el distanciamiento) ni instrumentos de evasión (acción, música, etc.) Los filmes de Haneke necesitan una lectura participativa y crítica; todo su dispositivo discursivo se encamina hacia ello sin concesiones. En consecuencia, si bien cualquiera de sus títulos podría enriquecer nuestra visión de mundo al ser analizado, creemos que *La cinta blanca* (*Das weiße Band – Eine deutsche, 2009*) reúne una serie de elementos que lo hacen acreedor de un acercamiento en profundidad del que aquí esbozamos una somera introducción como línea propuesta de trabajo ampliable y matizable.

## **2. La magnitud de lo real en la línea Espacio – Tiempo.**

### **2.1. Voces y susurros**

Las limitaciones sobre el saber de los acontecimientos del relato se manifiestan a través de dos instancias narrativas: el ente enunciador, autor implícito o sujeto de la enunciación (a quien denominamos meganarrador, en acertado término propuesto en su día por André Gaudreault) y el complejo sistema de narradores habilitado como enunciaciones delegadas mediante la posible inserción de un narrador de primer nivel y/o de narradores de segundo nivel. En *La cinta blanca*, el narrador de primer nivel viene encarnado por el maestro del pueblo. Este personaje de la ficción hanekiana tiene la intención de contarnos desde el presente una serie de violentos y trágicos sucesos ocurridos en vísperas de la Primera Guerra Mundial. Tal narrador delegado verbaliza en primera persona el marco-relato (relato marco) con el fin de ofrecernos, a los espectadores, toda una serie de informaciones parciales que, en ocasiones, no son de primera mano sino fruto de los rumores de la aldea rural. Una vez vividas las dos guerras mundiales, el docente ya mayor cuenta, con voz vieja y gastada, unos hechos que pretenden ser recuperados mediante la memoria personal. Según sus primeras declaraciones, pese a no conocer la totalidad de cuanto ha sucedido, apunta a unas revelaciones trascendentales para el futuro próximo de su país. Dicho de otro modo, nos va a facilitar las claves de su proyección histórica a través de la naturaleza metonímica del relato: *“No sé si lo que voy a contarles es totalmente cierto. En parte me ha llegado de oídas. Después de tantos años, el misterio permanece y muchas*

*preguntas siguen sin respuesta. Pero debo hablar de los extraños sucesos que transcurrieron en nuestro pueblo. Quizá así se aclaren los acontecimientos que ocurrieron en este país...*” Expresión esta que pone la primera piedra sobre la función de microcosmos que cumple el poblado y cómo se ejemplifica en él la génesis de un mal que habrá de expandirse posteriormente hasta devastar Europa (el “huevo de la serpiente” del nazismo)

Pero el ente enunciador, por su parte, también muestra un restringido dominio de la narración. El gesto de darle el relevo al profesor le sirve, sutilmente, para sugerir la sombra alargada de la *Shoah* con el retrato de una comunidad que se rige por unos hábitos, unas conductas y una educación tan violentas y hostiles como severas y brutalmente castradoras, las cuales conllevan una doble operación dramática. De un lado, en un plano más superficial, presenta al docente como un personaje relativamente ajeno a los antagonismos sociales. Gracias a su experiencia laboral, a su profesión civil, tiene el privilegio de situarse en una posición neutra ante las tensiones producidas en la lucha de clases: la burguesía y los trabajadores. Asimismo es responsable de la educación de los niños del pueblo. Sin distinción alguna ejerce de maestro a las familias pudientes y a los campesinos. Disfruta de una posición respetuosa y destacada debido a su condición humanista. No sólo asienta las bases culturales y educacionales de los niños sino también les instruye (no sin dificultades, según sus propias palabras) en la sensibilidad musical. Además, goza de las propiedades del barón (ríos de pesca, el carro, la bicicleta...), ejerce de secretario en la siega para el administrador y también participa, junto al pastor, en la catequesis de la confirmación luterana. Por último, su relación amorosa con Eva, le lleva a ponderar las actuaciones de unos y otros. Todo ello, sin embargo, no le valida para imponer su voluntad, revelar la verdad y combatir firmemente a favor de la justicia. Porque el profesor es servil, timorato, se muestra impotente a la hora de enfrentarse a los puritanos comportamientos sociales y sexuales (véanse las represiones ejercidas por el pastor a Martin y Klara, por un lado; y, por otro, las de su novia Eva con su familia).

Desde el punto de vista argumental, el maestro deviene en mero trasunto de detective con el fin de tratar de resolver los funestos hechos que fueron desarrollándose en la pequeña aldea. El perfil de antihéroe, anulado en

su función de tratar de desvelar los oscuros y tenebrosos misterios que habitan en los interiores domésticos, nos aleja del sentimiento admirativo, provoca insatisfacción y distancia; en suma, es una mirada completamente alejada del relato épico. El profesor se muestra incapaz de resolver los entresijos, van aumentando los enigmas, unos hechos van eclipsando otros y el relato va creciendo hasta desbordarse por la precipitación de los acontecimientos históricos.

La segunda estrategia dramática tiene que ver con la capacidad de sugerencia que ofrece la película a nivel discursivo. El joven profesor testimonia de manera distanciada y objetiva los hechos del pequeño pueblo. El ente enunciator recurre al maestro mediante la voz en *off* para llevar a cabo un efecto de distanciamiento sobre el universo de la ficción (tal voz podría considerarse *over* si tenemos en cuenta que se transmite desde una época y tiempo muy diferente). A su vez, la película emplea algunos códigos del cine policíaco o de investigación con el fin de impulsar el relato, aunque éste se despegue de las convenciones, y evita a toda costa que el espectador se identifique con el narrador – personaje. Sin embargo, advertimos un mayor desarrollo psicológico en los personajes que en otros trabajos anteriores de Michael Haneke<sup>2</sup>. Además de abolir el proceso empático existe otro elemento que contribuye a transgredir los códigos narrativos del mencionado género policíaco: quedan muchas circunstancias narrativas sin resolver y por ello el limitado demiurgo apela al espectador para que sea éste quien elabore sus propias conclusiones al término de la película. Así, el enunciator procura un testimonio que no es del todo omnisciente:

Se ubica voluntariamente en los márgenes de lo indecible sobre la historia: se puede aproximar a una verdad limitada, no completa, tal es la magnitud de lo real que la constituye. A través de los profundos desgarros de sus heridas habla de aquello que no puede, por su naturaleza, ser dicho; habla desde el lugar donde las palabras enmudecen. Así, el testimonio está más próximo a la evocación del superviviente de un campo de exterminio que de un historiador ya que aquél no ha podido verlo todo y la palabra historia se apoya en el binomio ver/saber.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> *Amor* (*Amour*, 2012) también presenta una estructura lineal y los dos protagonistas tienen una mayor hondura dramática respecto a los personajes de sus primeros filmes. Si bien es cierto que todo lo vamos conociendo por los gestos y las palabras. No en vano, es la más emotiva y biográfica película que ha realizado.

<sup>3</sup> COMPANY, Juan Miguel; FERRANDO GARCÍA, Pablo: *La ley del padre*. Publicado en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=107063>, el 02-06-2010.

Hay, pues, una voz narrativa superior a la del profesor rural, que se erige en sujeto de la enunciación; igualmente incapaz de atar los hilos del argumento, es consciente de la imposibilidad de mostrar y gobernar todo el relato, evidencia las contingencias de lo real. No de otra manera pueden comprenderse las múltiples líneas de fuga trazadas a lo largo la película. Como tampoco debemos olvidar que el narrador delegado, el maestro del pueblo, presenta los acontecimientos al espectador recurriendo a su difusa memoria debido a un doble factor físico: su edad avanzada y la lejanía de los sucesos. Una y otra circunstancia contribuyen a trascender el relato hacia una dimensión temporal mucho mayor que la que se contempla desde el interior. El maestro ha envejecido cuando se decide a contarnos los aciagos hechos del pueblo y, a su vez, al término de la historia confiesa no saber nada de sus habitantes desde hace ya tiempo. Esta alusión, por tanto, obliga a pensar sobre el paradero de los mismos al final de la historia. Aquí queríamos, no obstante, apuntar el carácter indefinido del marco espacial de la película. La enorme complejidad de su estructura reside, entre otros motivos, en la traslación de una historia que poco a poco va concretándose en los acontecimientos históricos, es decir, irrumpe un relato determinado por el origen de la I Guerra Mundial cuyas derivaciones irán a desarrollarse en la segunda contienda internacional. De una narración cotidiana, ambientada en un paisaje rural, claustrofóbico, opresivo, dominado por la apatía y las amenazas sociales, pasamos progresivamente a otra marcada por el peso de la Historia. Hay una clara voluntad por poner de relieve los avatares cotidianos como génesis de la banalidad del mal, según la acepción de Hannah Arendt.

Uno de los rasgos más llamativos de *La cinta blanca* es la difusa concepción de los espacios dramáticos así como su desarrollo temporal. Esta vaga y confusa impresión está propiciada por la ausencia topológica del pueblo y de los diferentes hogares. Asimismo, el tiempo es indefinido conforme avanza el relato coral. Frente a los acontecimientos mostrados existe una impregnación onírica marcada al inicio y final de la película; las imágenes fluyen cual si fueran un sueño molesto. El uso técnico del parsimonioso fundido que abre y cierra la película parece emular el indolente parpadeo del ojo humano al sumergirse y despertarse de su letargo. A través de la posible

operación manual del diafragma, la cámara desprende una desmayada y pálida luz sobre este mal sueño de la vida. Así aflora, en términos freudianos, lo siniestro, lo extraño de lo familiar (*unheimliche*).

Esta atmósfera alucinada, soñadora y desasosegante, guarda ciertas similitudes con la clausura del primer film de Michael Haneke, *El séptimo continente* (*Das siebente kontinent*, 1989). En dicha película, el padre de la familia Schöber, Georg (Dieter Berner), después de hacer morir a su hija Eva (Leni Tanzer) y asistir al suicidio de su mujer, Anna (Birgit Doll), sufre los agónicos instantes finales delante de una televisión tras inyectarse una dosis letal. La cercanía de su expiración es formalizada por un montaje eisensteniano, un carrusel de planos que condensan los tres últimos años de su vida. Junto a este desfile vertiginoso y abisal de imágenes se combinan los planos subjetivos de la mirada perdida del padre moribundo, la cual está siendo vampirizada por la amenazante aproximación del televisor. Las imágenes catódicas van subsumiendo la pantalla de la sala de cine donde, a su vez, el espectador mira desde el mismo lugar ocupado por Georg. Aquí, al igual que en *La cinta blanca*, hay una suerte de recreación calderoniana sobre la vida como sueño desasosegante. Así pues, las dos películas citadas carecen de concreción topológica, presentan una inconexión espacial y no están exentas de una fragmentación entre las diferentes estancias domésticas de los personajes<sup>4</sup>. Además de todo ello, en algunos momentos de *La cinta blanca* se advierte cierta confusión sobre el tiempo diegético. Por ejemplo, cuando se lleva a cabo en la escuela el interrogatorio de la policía civil a Erna, la hija del administrador, hay indefinición temporal. Sabemos que transcurre unos pocos días después de la confirmación religiosa, pero el narrador apenas arroja detalles al respecto. Sobre estas apreciaciones volveremos en otro momento y/o instancia, pero ahora queremos centrarnos en el desarrollo espacial de *La cinta blanca*, cuestión que vamos a analizar en el siguiente apartado con el fin de esclarecer de forma didáctica la estructura narrativa, así como la naturaleza objetiva del relato hanekiano.

---

<sup>4</sup> Una elección extrema, por parte de Haneke, de esta atomización espacial podemos encontrarla en *71 Fragmentos para una cronología del azar* (*71 Fragmente einer Chronologie des zufalls*, 1994), aunque también se advierte en buena parte de su filmografía: *El video de Benny* (*Bennys's Video*, 1992), *El castillo* (*Das Schloss*, 1997) *La pianista* (*La pianiste*, 2001), *El tiempo del lobo* (*Le temps du loup*, 2009) *Escondido* (*Caché*, 2005). Las películas de Haneke poseen un realismo abstracto, son fábulas de la sociedad contemporánea.

## 2.2. *Un hogar en el mundo.*

Hay en *La cinta blanca*, en términos generales, una serie de espacios definidos por los diferentes estamentos sociales: la mansión del barón, la casa del médico, el hogar del pastor protestante, la residencia del administrador, la granja de la familia campesina (los Felder), la iglesia luterana y la escuela del maestro. Toda la comunidad agraria está regida por “un triunvirato de notables gobernantes sobre su rebaño” (Speck, 2009: 100), que vendrían a ser el barón, el pastor protestante y el médico, quienes a su vez encarnan el poder económico y social, el poder religioso y el científico respectivamente. La manada sería, pues, la clase trabajadora y todas estas dependencias son mostradas sin una localización geográfica precisa. Una vez concluida la película, el espectador apenas tiene una visión clara del lugar que ocupan dichas viviendas al no presentarse una correlación de las mismas. Le resulta casi imposible relacionar los distintos espacios de cada una de las casas y también ignora su ubicación territorial en el seno del país.

Por otro lado, desde el punto de vista geográfico, a lo largo de la película se hacen puntuales y veladas alusiones, cuando no son referencias ficcionales, del marco real de la historia. Por ejemplo, la escena en la que el maestro y Eva se conocen; ésta se dirige en bicicleta hacia su pueblo (Treglitz) y el maestro comenta que es de un pueblo vecino: Vasendorf<sup>5</sup>. En su clausura, la voz en *off* del maestro revela un municipio: “...*El padre de Eva, ante la guerra inminente, la había hecho regresar. Ella le había rogado que fuera a Eichwald<sup>6</sup> para ver dónde vivía y trabajaba su futuro yerno. El convencimiento de que pronto me casaría con la persona amada hizo de aquel día un día de fiesta para mí...*”

Las familias son presentadas desde los interiores de sus casas, en planos frontales como si se tratara de meras escenas teatrales, de manera fragmentaria y aislada. En muchas ocasiones se nos presenta la vida doméstica privada a través de espacios reducidos, en los que abundan los planos medios y primeros planos. De este modo puede reflejarse el estado de encarcelamiento al que están sometidos los miembros de la familia y, por

---

<sup>5</sup> Creemos que se refiere a la ciudad de Vösendorf, perteneciente al distrito de Mödling, situada en la Baja Austria.

<sup>6</sup> En la actualidad Eichwald forma parte del municipio de Shöborn, distrito de Elbe-Elster, en Brandenburgo.

extensión, los del conjunto de la aldea rural. Así, los hogares se sitúan en un lado y otro del paseo del pueblo sin presentar una contigüidad entre ellos. La avenida pedregosa y siempre solitaria aparece como un centro geométrico, rodeada por buena parte de las casas. En los primeros minutos de la película descubrimos que este paseo muere en la zona central del pueblo, con la iglesia destacando por encima de los demás inmuebles. Dicha imagen muestra un paisaje rural completamente vulgar y aparece en dos momentos privilegiados del relato (al inicio y al final de la película) con objeto de subrayar el entorno solitario y sombrío.

Al mismo tiempo se asoma la naturaleza siniestra de la institución familiar a partir de la gestación de la venganza y la violencia por quienes se consideran los más inocentes: los niños. Esta circunstancia es sugerida sutilmente por el maestro en la primera secuencia. Durante el accidente del médico, en la entrada del jardín, próxima a su vivienda, comenta: *“El caballo tropezó con un cable tendido entre dos árboles. Su hija, **que lo vio todo desde la ventana**<sup>7</sup>, corrió a avisar a la vecina, que a su vez informó al administrador. El médico es llevado a la capital comarcal a 30 Km de distancia.”* Una vez vista la película, estas primeras informaciones narrativas ya apuntan a la posibilidad de que los verdaderos responsables del accidente sean los niños, aunque en ningún momento llegue a explicitarse, la insinuación es ambigua. Anni, la hija del médico rural, ha sido testigo del grave incidente. Ha asistido a todo el suceso, lo cual nos lleva a una contingencia más o menos prevista por ella. Dicha idea llega a insinuarse tras la escena en la que la señora Wagner<sup>8</sup> acude a la escuela y recoge a su hijo Karli. Martin y Klara se cruzan con la mujer y aquél pregunta sin saludar, directamente, como si estuviera preocupado de algo que aquí se nos escapa (luego sabremos que tiene que ver con el accidente del médico). Su hermana le recrimina: ¿No saludas? El encuentro es abrupto y ligeramente tenso. Se despiden de ella y se encaminan por el paseo

---

<sup>7</sup> La negrita es nuestra.

<sup>8</sup> Durante su primera aparición, en la presentación de la Señora Wagner, la comadrona, en *travelling* lateral de seguimiento, no se ve la avenida. El movimiento apunta a su desenlace: es el único personaje que se desplaza del pueblo. Por otra parte, en el centro de la imagen, y tras la mujer, se ven continuamente las ventanas de las casas del pueblo, convertidas en los ojos de la vida social, en su permanente vigilancia. La voz en *off* del maestro nos presenta a la comadrona como una mujer soltera, de unos 40 años: desde que la esposa del médico murió de parto, se había vuelto indispensable ama de casa y ayudante del médico.

de tierra con paso firme. Poco después, Anni está consolando a su hermanito Rudi al pie de las escaleras del recibidor y se acerca a las ventanas del salón para recibir, sin demasiada sorpresa, a sus amigos, quienes a su vez le ofrecen su ayuda.

Así pues, el mencionado espacio vacío, es decir, la avenida de tierra es llenada por los niños o por el maestro y Eva. Los primeros atraviesan este lugar al comienzo del relato, cuando se alejan de la escuela con paso marcial. Por otra parte, la joven pareja la cruza en el primer encuentro (Eva se dirige a su pueblo en bici y el maestro acaba de pescar en el río) y más tarde vuelven a circular por ella tras el paseo con el carro prestado por el administrador. Tanto unos como otros representan las generaciones futuras. Los niños van a constituir el huevo de la serpiente y la pareja, por el carácter dócil y pusilánime, se convertirá en la víctima más débil y propicia para el castigo a manos de los que ejercen el poder social. No en vano Eva será el primer personaje que se verá obligado a salir de la aldea y buscar trabajo porque el barón prescindirá de sus servicios domésticos tras la brutal agresión a Sigi, el hijo de éste.

### **2.3. Vigilar y Castigar**

Pese a no haber certeza alguna sobre la especulación en torno a la responsabilidad de los graves sucesos ocurridos en el pueblo, el espectador ha abundado en estas sospechas conforme avanza el relato. Nos interesa señalar la puesta en escena, la distribución del espacio dramático, para incidir en las veladas alusiones diseminadas a lo largo del film en torno a la impresión de vigilancia permanente que hay entre los habitantes de la aldea rural. En este caso concreto, la anécdota que abre la película (el accidente del médico en el caballo) pasa de forma desapercibida porque la atención se centra sobre la víctima: el médico. Asimismo las primeras declaraciones del maestro nos informan del aislamiento que sufre esta pequeña comunidad. Pero esta apreciación no es explicitada, más bien es insinuada por los escasos datos aportados por el narrador: el doctor del pueblo ha de ser trasladado a treinta kilómetros para ser atendido, por tanto inferimos que la localidad carece de un hospital y ello indica las limitadas condiciones sanitarias y civiles que ésta reúne a la hora de atender a sus conciudadanos. Recordemos que, al término de la película, la señora Wagner tendrá que salir del pueblo para denunciar la

agresión a Karli. Deberá acercarse a una población próxima y así desvelar los responsables de la violencia ejercida a su hijo con tara psíquica. El pueblo no cuenta con dependencias policiales. Sin embargo, el carácter arcaico, casi feudal del municipio establece una marcada jerarquía social y no requiere de las fuerzas del orden público. Ellos mismos, a través de la vigilancia y el castigo, se bastan para imponer el control social.

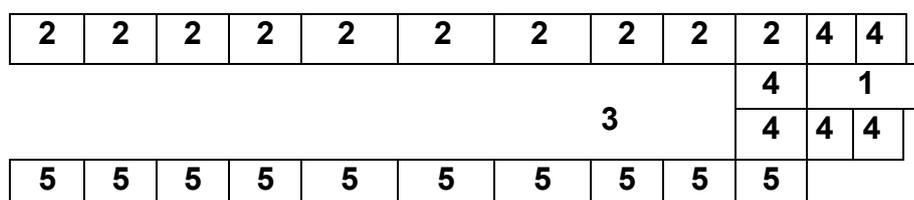
El montaje permite colegir una articulación abstracta de los entornos domésticos, separados por un vacío que es puesto en imágenes a través de la mencionada calle principal. Pero Haneke no ofrece una lectura simbólica de este lugar, más bien refuerza la atmósfera inquietante, ominosa, espectral. Con este espacio vacío, sugiere de alguna manera las limitaciones del demiurgo a la hora de llevar a cabo la representación de la espiral de violencia, la amenaza, la vigilancia, así como la torsión de la ley del más fuerte en torno a una colectividad aislada. Ahora bien, esta representación elidida es sugerida gracias al fuera de campo y son tan importantes “aquellos elementos presentes en la proyección de la película” como “los explícitamente ausentes (toda exclusión implica una selección) o escondidos” (Bettetini, 1977: 123). Sin ser claramente evidenciado tenemos la fuerte sensación de que “todos los personajes parecen vigilarse unos a otros desde sus casas y en estas se respira una amenaza constante de castigo, de tortura y encarcelamiento. Ninguna relación, ya sea de clase, género o filial parece estar exenta a todo ello.” (Speck, 2009: 100)

En este sentido, la película de Haneke ofrece la idea, aunque con algunos matices, del panóptico:

Espacio cerrado, vigilado, en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, (...) une el centro y la periferia, en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado, examinado y distribuido entre los vivos, los enfermos y los muertos –todo esto constituye un modelo compacto del dispositivo disciplinario. (Foucault, 1975: 201)

El panóptico es una figura arquitectónica, un diseño carcelario inspirado en el principio de que el poder debe ser visible desde todos los puntos por los reclusos. El detenido puede mirar en cualquier momento la silueta de quien gobierna su encierro, pero siempre desde el centro del edificio circular, una

torre donde es consciente de ser espiado. Además, el preso no ha de saber si realmente está siendo vigilado en el momento en que lo mira, pero tiene que estar seguro de que siempre puede ser espiado. Bien es cierto que en *La cinta blanca* no existe esa perspectiva circular desde la cual se controlan todos los movimientos de los personajes del film. El centro está representado por el espacio vacío: la avenida de tierra casi nunca es transitada por los habitantes del pueblo. No hay una estructura urbana circular, tampoco advertimos una figura que centralice y gobierne las vidas de los habitantes. Ni siquiera están presentes, tal y como ya hemos señalado más arriba, las fuerzas del orden público. El relato transcurre en una pequeña aldea agraria, sin embargo el concepto mismo permanece intacto, es un dispositivo importante pues impulsa de forma automática el poder y anula su personalismo. “Tiene su principio menos en una persona que en cierta distribución concertada de los cuerpos, de las superficies, de las luces, las miradas; en un equipo cuyos mecanismos internos producen la relación en la cual están insertos los individuos.” (Foucault, 1975: 205) Por eso carece de importancia para Foucault quién ejerce el dominio sobre los arrestados. Puede ser cualquier sujeto el que active el dispositivo de control: la familia, los amigos, los que les rodean, visitantes... Cuantos más observadores anónimos hayan más numerosos son esos ojos que miran sin ser vistos, por consiguiente va a crecer más el riesgo para el “cautivo” de ser sorprendido gracias a una permanente y desasosegante vigilancia. Gráficamente,



1. Iglesia Luterana.
2. Casas del pueblo.
3. Paseo de tierra.
4. Casas que rodean a la Iglesia Luterana.
5. Casas del pueblo del otro lado del paseo.

Por todo ello creemos que guarda enormes paralelismos con lo que estamos planteando en el film de Haneke. Ya no sólo desde las propias estrategias narrativas: sobre todo sugiere una proyección subterránea con el sometimiento a una vigilancia incesante cuya justicia ha sido violentada por los rígidos métodos disciplinarios y las instrucciones de control. En suma, esta metáfora visual nos permite asociarla a los campos de concentración y de exterminio. Asimismo, puede extenderse a un contexto contemporáneo de normalidad:

¿Puede extrañar que la prisión celular con sus cronologías ritmadas, su trabajo obligatorio, sus instancias de vigilancia y de notación, con sus maestros de normalidad, que relevan y multiplican las funciones del juez, se haya convertido en el instrumento moderno de la penalidad? ¿Puede extrañar que la prisión se asemeje a las fábricas, a las escuelas, a los cuarteles, a los hospitales, todos los cuales se asemejan a las prisiones?" (Foucault, 1975: 230)

Esta sugerencia de la prisión y las personas vigiladas también nos recuerda la parábola kafkiana de *El Castillo*, que a su vez el cineasta germano-austriaco llegó a adaptar al medio televisivo en 1997. Tanto el relato literario de Franz Kafka como el de Haneke plantean la imposibilidad de liberarse del encierro<sup>9</sup>. Los habitantes del relato kafkiano están siendo observados y controlados por ellos mismos, aunque también por quienes controlan el poder. Dicha propuesta tampoco se aleja de la versión televisiva que realizó Haneke<sup>10</sup>. Mediante el fuera de campo Haneke excluye toda representación sobre las figuras del poder para poner en evidencia su inaccesibilidad. El primer plano de la producción televisiva, sobre la novela de Kafka, presenta un dibujo incompleto de un pueblo construido en la parte alta de una colina y, en ella, se encuentra presumiblemente el castillo. Pero la imagen está tapada por un trozo de periódico donde figura el registro catastral. Por tanto, el castillo, que no se ve nunca, se presenta como una metáfora del poder inaccesible. El personaje de la novela de Kafka que representa la máxima autoridad, llamado Klamm, es

---

<sup>9</sup> Hay, sin embargo, otro paralelismo relevante: el rechazo a la otredad. Tanto en la novela como en *La cinta blanca* se pone de manifiesto la exclusión de quienes no son iguales a la mayoría y este alegato es igualmente refrendado en la producción televisiva de Haneke.

<sup>10</sup> Los espacios vacíos –matiz que diferencia al tratamiento difuso de Kafka donde lo privado convive con lo público– adquieren una naturaleza física, vívida y existencial. Gracias a los espacios vacíos abunda en la idea de la vigilancia entre los habitantes del pueblo. Ellos tienen un control de los movimientos de los demás, sobre todo de K. (Ulrich Mühe)

presentado desde una pequeña mirilla de la puerta de su habitación. El retrato que se hace de él es asemejado a una especie de buda moderno, pero también a un “Señor oculto, mitad Dios y mitad demonio con resonancias gnósticas que despliega sus tentáculos sobre todo acontecimiento cotidiano y al que nadie, en realidad, conoce, por más que para todos resulta ser familiar.” (La Rubia, 2010: 116). Haneke obvia su presencia, aunque es mencionado continuamente por los personajes<sup>11</sup> y así también contribuye a alimentar el imaginario del espectador, potencia el carácter ominoso y dominador de las autoridades sobre los habitantes de la aldea y el castillo. De este modo sugiere con claridad la imposible empresa de K.: tomar contacto con sus superiores y resolver su situación como forastero. Los largos *travellings* laterales que siguen a K. y las imágenes en negro refrendan la dificultad de progresar en su cometido<sup>12</sup>. El reiterado empleo de dicho movimiento de cámara<sup>13</sup> pone de manifiesto la imposibilidad de alcanzar el objetivo del forastero.

*La cinta blanca* posee un doble hermetismo espacial: uno interior y otro exterior. El primero, el interior, tiene que ver con la vida privada de las familias. Los habitantes del pueblo apenas salen de sus casas, están regidos por el control de quienes detentan el poder, son sancionados y penalizados rigurosamente por sus actos, sus pensamientos, e incluso sus sentimientos (recuérdese la turbadora confesión de Martin a su padre sobre sus masturbaciones). Durante las comidas y las cenas, así como en las conversaciones domésticas, se producen continuos interrogatorios entre los moradores. Concretamente se dan con los padres e hijos, pero también existen agrias conversaciones, cuando no son afiladas agresiones verbales, entre los adultos (véanse los violentos y descarnados reproches que se expresan mutuamente el médico y la comadrona) pues de algún modo cada uno de ellos manifiesta su propia verdad. Asimismo, los Felder, la familia campesina que ha sufrido la pérdida de la madre en el fatal accidente de la serrería, responderán de manera crispada y virulenta. La rabia e impotencia de Max, el hijo mayor,

---

<sup>11</sup> Recordemos que en *La cinta blanca* los personajes también remiten al barón como dueño y señor de todas las propiedades del municipio rural.

<sup>12</sup> De hecho el último plano es escrupulosamente fiel al texto de Kafka. El *travelling* lateral es interrumpido bruscamente, de forma paralela a la voz en *off*, al pronunciarse la última frase inacabada de la novela de Kafka.

<sup>13</sup> Este movimiento de cámara normalmente sirve para que el espectador comparta la trayectoria del personaje, se ponga junto a él para seguir sus avatares.

alimentará el conflicto familiar y laboral. Por un lado va a provocar violentas discusiones con su padre ante la impotencia y rabia frente a la impune muerte de su madre. Por otro, su actuación supondrá una nueva espiral de muerte (el suicidio del padre), de venganza (la destrucción en los campos de repollos) y hostilidades (el Barón mete en la cárcel al joven y prescinde de la labor Frieda y del resto de la familia).

El segundo tipo de reclusión o de hermetismo, el exterior, se da con los espacios naturales: los bosques, los campos de trigo, el río, el estanque, la avenida principal del pueblo, así como los alrededores de la iglesia y de la mansión del Barón. Los bosques son lugares donde se produce, de forma elíptica, la violencia. En dichos paisajes ocurrirán los sucesos más trágicos y siniestros (agresión a Sigi y a Karli) de la película. El espectador será testigo, incluso, de dos momentos arropados por un clima desasosegante: la presencia de Martin atravesando la barandilla del puente por el río en que pesca el profesor y su posterior respuesta esquizoide, en el límite de la psicosis y el fanatismo religioso; los hijos del administrador están con Sigi construyéndose flautas combatiendo el tedio y la apatía. Ante la desesperación de uno de ellos al escuchar sin cesar los silbatos del hijo del Barón, decide tirarlo de manera violenta al estanque.

### **3. Conclusiones.**

A lo largo de nuestro análisis sobre *La cinta blanca* nos hemos centrado únicamente en el marco espacial del relato ya que se trata de un punto de partida para futuras reflexiones acerca de las estrategias narrativas operadas en dicho film. Estas marcas enunciativas nos han permitido elaborar una aproximación al discurso hanekiano pues, a su vez, se afilia, de manera asombrosamente coherente, al *corpus* de su obra. Gracias al esbozo expuesto aquí, a partir del espacio diegético de la película (de su lectura metonímica, de cuanto subyace en el imaginario colectivo y de su vinculación temporal, que aquí no hemos podido desarrollar por falta de espacio) nos ha permitido advertir algunos apuntes sobre el posicionamiento del autor frente a la crisis educacional contemporánea, pero también (y sobre todo) debido a la irrupción de las fuerzas políticas y sociales que se identifican plenamente con la ideología nacionalsocialista. En España estamos experimentado, durante las

fechas en que redactamos esta ponencia, no sin preocupación y perplejidad, el brote, cada vez mayor, de grupos neonazis. Así pues, pese a que *La cinta blanca* proyecta el origen de la banalidad del mal en un contexto histórico determinado bien puede advertirse que la abstracción espacio-temporal del relato fílmico, así como algunas operaciones de distanciamiento (no sólo la fotografía en blanco y negro, también debiéramos señalar las permanentes alusiones a los fuera de campo que son, a la postre, los que aluden al silencio de las representaciones de la violencia social...) interpelan y obligan a interpelarse directamente al espectador sobre sus implicaciones y/o connivencias en/con la estructura social contemporánea.

### **Bibliografía**

BETTETINI, GIANFRANCO, *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

FOUCAULT, MICHEL, *Vigilar y Castigar, nacimiento de la prisión*, Madrid, siglo veintiuno de España editores, 1978.

GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido*, Santander, Shangrila Textos Aparte, 2010.

SPECK, OLIVER C., *Funny Fames. The Filmic concepts of Michael Haneke*, Continuum, New York-London, 2010.