

Pasajes en cinta blanca¹

Passages in White Ribbon

Niklas Bornhauser y Carolina Pezoa
Facultad de Educación y Ciencias Sociales, Universidad Andrés Bello
Santiago, Chile.
nbornhauser@unab.cl / cpezoa@unab.cl

Resumen

A partir de la aparición y desaparición de una voz que, en *off*, se instala para hacer de los fragmentos del recuerdo una historia, se analiza el deber-contar que sostiene la película *Das weiße Band. Eine Deutsche Kindergeschichte*, de Michael Haneke. Desde esta única referencia, la voz en *off*, se ha puesto un interés particular en la escucha, entendida como el esfuerzo por precisar la construcción de esta historia que solo se sabe de oídas. En consecuencia, la propuesta, más allá de contar la película o la trama de lo que pudiera ser un posible argumento sobre ella, apunta a dilucidar aquello que hace de la escucha un motivo que poco o nada tiene que ver con la exactitud de los hechos a contar, en tanto lo que importa es lo que ha de pasar mientras dura el deber de hacer la construcción.

Palabras clave: voz en *off*, recuerdo, escucha, esfuerzo, historia.

Abstract

Starting from the appearance and disappearance of a voice, which, in *off*, is installed to turn the fragments of memory into a story, the must-tell that sustains the film *The White Ribbon*, directed by Michael Haneke, is discussed. From this unique reference, the voice-over, a particular interest is put in the process of listening, understood as the effort to define the construction of this story starting only known from hearsay. Consequently, the proposal, beyond telling the film or the story of what could be a possible argument over it, aims to elucidate what makes the concept of listening a subject that has little or nothing to do with the accuracy of the facts to be told, as what matters is what must happen while the duty to do the construction lasts.

Keywords: Voice-over, memory, act of listening, effort, story.

1 Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto FONDECYT Regular n.º 1171146 “Lengua, traducción, pensamiento: Hegel-Freud-Hamacher”.

Introducción

Sobre fondo negro pasa sin cuerpo, sin carne, o más bien diferida de la imagen, una voz que con posterioridad el espectador logrará reconocer como la voz del profesor del pueblo: Ernst Jacobi, quien interpreta al personaje de Christian Friedel, que después de medio siglo, cediendo a un imperativo impostergable, decide dar curso a la narración de los acontecimientos que serán comentados a continuación. Intrusa, esta voz da a la palabra trayecto. Espera a la imagen. Sostiene. Y, no obstante, en ausencia de su respectivo sujeto de enunciación, ella misma podría ser alguien –¿incluso cualquiera?– infringiendo, tal vez, ocasionando el texto de una *cinta* que no puede sino ser *blanca*. Hasta que luego, paulatinamente y sin apuros, aparecen unas letras, blancas, que van articulando lo que resulta ser el título de la película.

Así comienza el filme *La cinta blanca*, dirigido por Michael Haneke, estrenado el 21 de mayo de 2009 en la 62ª edición del Festival de Cannes, donde fue distinguido con la *Palme d'Or* como mejor película. Posteriormente, obtuvo tres Premios del Cine Europeo, un *Golden Globe*, nada menos que 10 premios del cine alemán, entre otros. La acción transcurre en un pequeño pueblo protestante, ubicado al norte de Alemania, como el espectador se entera al final de la película, durante la víspera del estallido de la Primera Guerra Mundial. En la aldea, extraños e inexplicables sucesos empiezan a tener lugar entre quienes lo habitan, fundamentalmente: personas procedentes de distintas clases sociales, obreros, terratenientes, autoridades locales como el médico, el profesor y el pastor, con niños y adolescentes ocupando un lugar protagónico. Dichos sucesos –entre ellos, el accidente del médico del pueblo, mientras montaba a caballo, causado por un cable mecánico tendido adrede; el secuestro y maltrato del hijo del barón; el apuñalamiento a los ojos de un niño, indefenso debido a su debilidad mental– desenmascaran y pueden ser leídos como expresión de un malestar, que cursa con considerables montos de angustia, que hace parte de la vida cotidiana de esta comunidad. Las grietas que se producen en la fachada conformada por un orden tan severo como violento, permiten que se asomen verdaderas tragedias clandestinas, silenciadas por el orden imperante: el matrimonio entre el barón y su mujer es altamente disfuncional, sus hijos tampoco han consolidado familias ‘como Dios manda’; el médico enviudado abusa sexualmente primero de la partera, luego de su propia hija; el administrador de la finca acostumbra golpear a sus hijos en desenfrenadas explosiones de ira; el pastor luterano castiga regularmente a sus hijos con gran severidad e inmisericordia. Nunca se aclara, ni se realiza un esfuerzo real por aclarar, quiénes están detrás de la serie de atrocidades cometidas, aunque todo parece apuntar a un grupo de niños, entre ellos, la hija del pastor protestante.²

2 De hecho, cuando el profesor del pueblo intenta sugerirle al pastor que podrían ser los propios niños quienes cometen semejantes atrocidades, este reacciona de manera vehemente, con una mezcla entre rechazo y amenaza, diciéndole: “Si entiendo bien lo que me dice, usted está afirmando que sus alumnos, entre ellos también mis niños, cometieron

Finalmente, la película concluye con la noticia del asesinato del Archiduque de Austria en Sarajevo, acontecimiento que, como es consabido, desencadenará la Primera Guerra Mundial.

La película, desde su estreno, ha sido profusamente reseñada, criticada e interpretada, enfatizando ya sea la problemática del trauma (Stewart); la violencia y su relación con la fantasía (Bergande); el interrogatorio, la confesión y el silencio (Morrien); la mirada, las distintas miradas (Blumenthal-Barby, “The Surveillant Gaze”); las consecuencias de la transgresión y el sometimiento para la estructuración psíquica (Quindeau), solo por nombrar algunos de los principales abordamientos de esta película compleja y poliestratificada, susceptible de ser sometida a diferentes lecturas. Más allá del rigor y de la exhaustividad con la cual se hayan llevado a cabo los respectivos estudios, priorizando ciertos puntos de vista (políticos, estéticos, psicológicos, históricos, sociológicos, etcétera) por sobre otros, concediéndole más o menos espacio al análisis de determinados aspectos de la película, en este lugar se privilegiará la discusión de la textualidad de la película, sometiéndola a un análisis orientado por el lenguaje, en primer lugar, y por la lengua, en segundo. Esta decisión se relaciona con la hipótesis de que no solamente ciertas secuencias de acción, ciertas escenas, sino quizás lo más ‘esencial’ de la película, se hayan desterrado al *off*, al afuera, a lo que no se hace presente, pero que no obstante y a pesar de todo, permanecen hablando, como principio activo, invisible, inaprehensible, más allá de las presencias tangibles. Dicha hipótesis, que le otorga un lugar preeminente al *off*, recoge ciertas declaraciones del propio Michael Haneke, quien en “Violence and the Media”, entregando una importante clave de lectura de sus películas, define arte como “autorreflexión basada en textos” (579). El ejercicio reflexivo, que se toma a sí mismo como objeto, basado en la lectura crítica de textos, en el caso de la violencia habilita al espectador a tomar conciencia de su propia posición cara a cara, *vis-à-vis*, frente a la violencia y a su retrato. El uso del afuera, ya sea de lo que no se muestra o de lo que no se dice, no responde tanto a la pregunta acerca de qué es lo que está permitido o es legítimo mostrar, sino, más bien, guarda relación con el uso de la ausencia con miras a un involucramiento del público, ya que, como dice Haneke en *Nahaufnahme Michael Haneke*, “todo lo que tiene lugar en el *off*, provoca la fantasía del espectador más de lo que él ve” (cit. en Assheuer 170). A su vez, acoge algunas recepciones particularmente sensibles a este juego entre la presencia y la ausencia. Así, Wolfram Bergande, retomando el dictamen de Assheuer –a saber, que la intención de Haneke consiste en representar violencia como lo que en última instancia es, es decir, algo no consumible–, repara en que con este motivo y de manera consecuente

esos crímenes. ¿Es verdad?”. Cuando el profesor, con tan poco entusiasmo como convicción, acaso asustado de su propia sospecha, confirma lo anterior, el pastor enuncia la siguiente sentencia: “Se ve que usted no tiene hijos. De lo contrario, usted no sería capaz de semejante extravagancia. Usted tiene un cerebro enfermo” (transcripción nuestra de los subtítulos del filme).

las acciones esenciales son desterradas hacia el *off* de la imagen. Según Bergande, “en *La cinta blanca* no se trata tanto de la representación del espectador y de su necesario complemento, sino más bien de un suplemento fantástico de la trama del filme y aquí justamente de la violencia subliminal, desterrada hacia el *off*. No lo fantástico de la violencia está puesto en el centro, sino la violencia de lo fantástico”³ (358). Zwiebel y Hamburger, en ese mismo sentido, dirán: “No se trata de la violencia representada, sino de la representación de violencia o, más precisamente, de la violencia de la representación” (7).

A nuestro parecer, por un lado, al comprender el filme como un texto –es decir, como un conjunto no cerrado, incompleto, abierto, de signos, que adquieren su respectiva significación a partir de su lugar en el plexo de vínculos de reciprocidad, basados en relaciones de oposición y de diferencia–, cuya factura técnica facilita esta operación, permite realizar un emancipatorio gesto de autorreflexión. Por otro, muestra los límites de dicha reflexión, que ha de contar, necesariamente, con la representación de la violencia como antecedente e insumo. La meta autoproclamada de Haneke, representar la violencia como lo que es, en última instancia, algo no consumible, articula sus películas *Benny's Video* (1992), *Funny Games* (1997) y la mentada *La cinta blanca* (2009), exhibiendo la imposibilidad de una representación estética íntegra, total, de violencia, por muy logradas que sean cada una de ellas. Interesa, en ese sentido, analizar la estructuración de la película, que se desplegaría al modo de un lenguaje o incluso al modo de una lengua que acontece quizás ella misma como violencia. Así, no se trataría solo de una lengua que acusa violencia, sino que hace violencia, en tanto golpe.

En nuestra opinión, a partir de y con las secuencias iniciales del filme, sirviéndose de un procedimiento narrativo conocido, sobre todo, de la novelística del realismo poético, se inaugura un diálogo frágil, de devenir incierto, entre lo que se escucha y no se muestra, donde el recordar bien puede imprimir una dirección que tiende a la mirada en un intento por saber de dónde era que se venía y adónde es que se ha llegado, y cómo es que se realizó dicha *démarche* y no se tomó una salida, un viraje, cuando aún parecía posible. En fin, por dónde seguir cuando aprehender bajo el orden privilegiado de los ojos parece no ser suficiente o, más aun, imposible. Frente a la multiplicidad de enfoques metodológicos posibles, como consecuencia de su impacto, se optará por privilegiar el seguimiento del discurrir de la voz narrativa por sobre cualquier otro análisis, acaso estético, de las imágenes que transcurren ante el espectador. Por consiguiente, el foco estará puesto en los aspectos lingüísticos, entre ellos, de manera protagónica, el problema de la traducción, y no del trabajo de las relaciones posibles del ámbito de la imagen con la historia. Si bien estos últimos abordamientos tienen un rendimiento innegable al momento de acercarse

3 Traducción nuestra desde el alemán.

comprensivamente al filme en general y en particular, en este lugar interesa atender a los vaivenes de la voz, tanto lo que se enuncia por medio de ella como lo que no se dice, siguiendo una senda inaugurada, por ejemplo, por los trabajos de Peucker y de Walker. En ese contexto, Lisa Coulthard ha destacado cómo el uso “austero, fragmentado e inconmensurable del sonido” (89) contribuye a “la glaciación formal y temática” de sus películas, en las cuales la frialdad de las formas está al servicio de la necesaria distancia emocional hacia un mundo emocionalmente congelado, gélido, asociado el cuestionamiento crítico y el compromiso ético e intelectual. A su vez, se sugiere trasladar lo que en otro contexto se conoce como atención parejamente flotante, es decir, como una escucha que deliberadamente desatiende la narración consciente, articulada por relaciones de contenido, sostenida en la razón narrativa, entregándose, en cambio, a las articulaciones asociativas más libres, menos predecibles y consabidas, que son transportadas a lo largo del relato. Con ello no se pretende ignorar el innegable rendimiento que han tenido aproximaciones de este tipo al cine en general y al cine de Haneke en particular –como en Wheatley y en Sharrett–, sino que se desea abrir un puente o, si se quiere, un campo de tensión entre el psicoanálisis, entendido como práctica de la escucha, y el cine, en tanto un registro complejo y sobredeterminado, irreducible solamente a la transmisión de imágenes en movimiento. En otras palabras, se trata de un análisis de una de las facetas del cine, entendida como un lenguaje y a ratos como una lengua. El propio Haneke, al decir en una entrevista con Alexandra Belopolsky, que “la película es la rampa de partida (o de despegue), pero es el público el que tiene que saltar por sí mismo”⁴ (s. p.), da pie y autoriza este tipo de perspectivas, que literalmente toman la película como plataforma de lanzamiento, aprovechando sus propiedades estructurales para emprender el vuelo.

Es, entonces, la voz el punto elegido para pensar –mediante, a partir y a pesar, y no sobre–, el filme como pre-texto, como texto preliminar, siempre inconcluso, de algo por venir, la posibilidad de conocer, esto es, investir la realidad desde el sentido de la escucha. Esta elección se basa en la convicción de la inadecuación y obsolescencia de (psico)analizar personajes, o incluso directores de películas, acaso tratándolos como personajes de carne y hueso. Su valor es que la escucha no solo podría estar orientada a lo que se está diciendo, sino también a lo que se recuerda y, por qué no sugerirlo, a lo que se espera. Así, desde un comienzo de la película la voz en *off* impone situar la percepción ya no en los objetos tangibles, palpables, tampoco en los actores de carne y hueso, sino en el habla y en un habla que partirá abriendo la extrañeza de lo que puede ser estar solo, entre otros que también están solos. Frente al fondo negro, ahí donde nadie está para ser meramente observado y como si no quedara más que pensar la frase que acontece.

4 Traducción nuestra desde el alemán.

Primera incertidumbre

*Ich weiß nicht, ob die Geschichte, die ich Ihnen
erzählen will, in allen Details der Wahrheit entspricht.
Vieles davon weiß ich nur vom Hörensagen.⁵*

¿Qué podría indicar-interpretar-traducir un ‘saber de oídas’ que ingresa al sujeto –lugar de resonancia– a la conciencia de sí? (Confieso que) No sé. Es decir, constato la falta de certeza o garantía respecto de lo que se ha de contar y, sin embargo, igualmente –¿o justamente por ello?–, lo cuento.

Desde un inicio se nos hace entender que lo que vayamos a oír, probablemente no responda a una fidelidad del orden de lo histórico-vivencial, ni a una fría e inequívoca adecuación de los hechos que intente dar cuenta de cómo efectivamente estos pudieron haber ocurrido. El asunto que nos convoca se debe más bien a una cuestión de veracidad y específicamente a la veracidad del deseo, a su urgencia, mediante la cual se impulsa el relato. Como si efectivamente el deseo fuese el relato y solo desde ahí fuese posible responder a la verdad que es del deseo. Deseo que “en realidad” solo habrá de satisfacerse “en verdad”.

Ahora, de qué podría tratar esta verdad sino de la historia narrada bajo las aclaraciones del propio título: *Das weiße Band. Eine Deutsche Kindergeschichte*. Martin Blumenthal-Barby (*Der asymmetrische*) advierte que el título, metafóricamente cargado, sería un préstamo que Haneke toma de un texto de Johann Heinrich Gottlieb Heusinger, publicado en 1800, específicamente de *Die Familie Werthheim: Eine theoretisch-praktische Anleitung zu einer regelmäßigen Erziehung der Kinder, vorzüglich von dem sechsten bis in das vierzehnte Jahr: Für Eltern und Erzieher* (La familia Wertheim: Una instrucción teórico-práctica para una educación regular de los niños, de preferencia desde el sexto hasta el cuadragésimo año de vida: para padres y educadores), en el cual una cinta blanca, cuyo color ha de recordar la inocencia –en alemán: *Unschuld*, literalmente, falta de culpa– y pureza, es retirada del pelo de la niña como señal de que ha manchado, mancillado, profanado (*befleckt*) su alma con una mentira. La –falsa– imagen de una infancia inocente, corre peligro de ser mancillada por el inundo carácter pulsional. La cinta blanca representa nada menos que la pureza e inocencia, falta-de-culpa que ha de ser impuesta con lo que cueste, movilizando todo el poder que esté a disposición, incluso llegando al ejercicio de la violencia: “Purificación mediante castigos corporales”, en palabras del pastor en la película.

⁵ Comienzo: “No sé si la historia que voy a contarles corresponde a la verdad en todos los detalles. Mucho de ella solo la sé de oídas” (transcripción de los subtítulos y traducción nuestra desde el alemán, también en lo sucesivo).

Luego está el subtítulo del filme, cuyas letras emergen lentamente: *Eine deutsche Kindergeschichte*. *Kindergeschichte* es, también, una novela de Peter Handke, publicada en 1981 por la editorial Suhrkamp, y que conforma la tercera parte de la tetralogía *Langsame Heimkehr* (Lento retorno a casa). Describe los primeros 10 años que el escritor pasa a solas con su hija Amina, nacida en su primer matrimonio, con Libgart Schwarz. La problemática asistencia a un colegio en el cual se habla de manera exclusiva un idioma extranjero, ajeno a la lengua materna (*Muttersprache*), ocupa parte central del relato. Tanto Handke como Haneke retornan lentamente a la patria, evitando –al enfrentar el problema de la relación entre la patria y la extranjería, ejemplificado en el problema de la lengua– que sea algo de esa patria lo que retorne, compulsivamente, traumáticamente. No es casual que esa palabra compuesta *Kindergeschichte* no sea traducida ni en la versión en inglés, en francés ni en castellano del filme, ya que, al mismo tiempo, el título es doblemente ambiguo. No se sabe con certeza si se trata de historias de niños, es decir, narradas por niños, o para niños, contadas a ellos, pero también, sobre niños. Los niños, de esta manera quedan situados en una posición dudosa, imprecisa, a medio camino entre sujetos del enunciado y de la enunciación. Simultáneamente, el término *Geschichte* alude a la historia entendida como disciplina científica, así como al cuento, la novela, perteneciente al ámbito de la literatura. Es que *La cinta blanca* es, también, una historia sobre la infancia, más precisamente, sobre el relato de la infancia y la historia de Alemania. Ilka Quindeau ha subrayado la omnipresencia –silente, invisible– de la violencia prácticamente en todas las relaciones retratadas en la película y cómo al interior de la estructura familiar el franco desnivel de poder se traduce en el forjamiento de una estructura autoritaria de carácter, según en su momento la concibió T. W. Adorno. Al respecto, en una entrevista con Dominik Kamalzadeh, Haneke dice: “Quería contar una historia, en la que personas jóvenes absolutizan los ideales que son encarnados, a modos de ejemplos vivos, por la generación de sus padres. Con ello, estos ideales se vuelven inhumanos. Esta es la raíz, de cualquier tipo de terrorismo”⁶ (cit. en Kong 416). Zwiebel y Hamburger retoman esta sentencia, argumentando que:

la idea de pureza en el sentido de bondad, compasión, apego, amor, plenitud, grandeza, rectitud moral y perfección es un ideal, que se hace pedazos en la realidad del mundo y de los hombres y solo puede ser ‘salvado’ aparentemente con violencia y crueldad. Toda forma de debilidad, desamparo, imperfección, carácter pulsional, limitación, ignorancia, dependencia –todas ellas también características del ser humano e infantil– tiene que ser combatida, si no hay más remedio, con medios crueles, incluso ser erradicada con violencia⁷ (9).

⁶ Traducción nuestra desde el alemán.

⁷ Traducción nuestra desde el alemán.

En esta misma línea, Scheurer ha destacado cómo la imposición de una disciplina particularmente rígida, arbitraria y amenazante, asociada a reglas y valores inflexibles, que suele asociarse con el impedimento de cualquier tipo de afecto o de mociones emocionales en general, produce que los mismos adolescentes solo puedan desarrollar relaciones emocionales convencionales, más bien superficiales, *as if*. La película de Haneke, si volvemos al argumento de Quindeau, ya sea por las vías del retorno de lo reprimido o por la transmisión transgeneracional, ilustra la sobrevivencia de dicha estructura autoritaria de personalidad, enfatizando que el filme muestra “cómo sometimiento, humillación, desgracia y sufrimiento están a la base no solamente de ideología y radicalidad, sino del desarrollo de la estructura psíquica como tal”⁸ (274). En esa misma dirección, Böhme ve en la película “un intento de laboratorio, dispuesto intergeneracionalmente”, para “investigar el desarrollo de una violencia insidiosa, que está dispuesta en estructuras sociales y relaciones familiares”⁹ (23).

De hecho, es una historia bastante particular, porque se trata de una historia de algo que, si bien ya ha acontecido, también se encuentra por acontecer, lo que la vincula indisolublemente al ámbito de las fantasías y los sueños. En fin, a las expectativas de aquello que se espera y que, en el fondo, es la misma esperanza la que permite imaginar. Será entonces esta expectativa la que alerte los sentidos, inesperados sentidos, en los que el énfasis, más que descifrar o descubrir una suerte de ocultamiento, será puesto en oír la reconstrucción de un recuerdo a la manera de un acontecimiento que, por medio del peso de los detalles y las secuencias de una cinta, se ha impuesto partir y terminar desde una voz que ha dejado de ser la que era en el momento de comenzar a contar. Se trata, así, de una expectativa vaciada de todo contenido concreto, reducida a una mera expectativa, pura-figura-formal, *Erwartung*, que no espera nada, reducida a mero *warten*, esperar, aguardar, quizás para siempre.¹⁰

Por lo tanto, si ya no se trata solo de leer o descifrar el valor figural de algo que, en definitiva, no se está mostrando,¹¹ ¿cómo pensar el lugar que ocupa el sentido de la escucha en relación con la vista? Porque se entiende que cada registro sensorial podría encontrar diversas formas de aproximarse y conocer una realidad que dista mucho de ser aprehendida bajo la forma de un único sentido. Así es como, con estos elementos en juego, hemos decidido pensar la escucha como un sentido que permite componer un territorio delimitado exclusivamente por la sonoridad, capaz de sopesar de una forma distinta el tomar conciencia de un acontecimiento que, como el caso que nos

8 Traducción nuestra desde el alemán.

9 Traducción nuestra desde el alemán.

10 A propósito de la traducción y relación entre ambos, el monodrama *Erwartung* de Arnold Schönberg, compuesto sobre un libreto de Marie Pappenheim, estrenado en 1924, en castellano se conoce como *La espera*.

11 Inicialmente, es decir, durante el primer minuto y medio, solo se escucha la voz en *off* del profesor. La pantalla, salvo el título, su correspondiente subtítulo y algunos créditos iniciales, escritos en letras blancas, está en negro antes de un lento *fade-in*.

convoca, presenta serias dificultades para ser sostenido tanto en el orden de lo visual como en el del clásico ordenamiento temporal que alude al pasado-presente-futuro. Quizás porque frente a la escucha y a la búsqueda de certeza respecto a cuándo algo ha tenido lugar, inevitablemente se da paso a una siguiente pregunta, tal vez aún más importante, y que es saber/recordar cuánto en verdad/realidad ha pasado y cuánto continúa pasando.

Así, en *off* expone la capacidad misma de recordar cómo acontecer, incluso cuando el acceso al hecho se pretenda cerrado, detenido o reprimido.

El esfuerzo

*Manches weiß ich auch heute nach so vielen Jahren nicht zu enträtseln, und auf unzählige Fragen gibt es keine Antwort.¹²
Aber dennoch glaube ich, daß die seltsamen Ereignisse, die sich in unserem Dorf zugetragen haben, erzählen muss [...].¹³*

Incluso hoy, después. Ampliando la escala o, mejor dicho, la escalada de sentidos en una dirección que tiende hacia.

Incluso hoy, después. Transportado sin respuesta. Más allá de los lugares vistos y vueltos a visitar, en definitiva, cuantas veces lo requiera la insistencia.

Auch heute noch, même aujourd'hui encore, even still today. Ahí está, aparece en cada una de las lenguas la constatación de una insistente persistencia, no de una presencia, sino de una ausencia, el movimiento de una ausencia, una merma o una falta que concretamente puede deberse a la incapacidad de descifrar algo, de desentrañar, de resolver un misterio o acertijo (*Rätsel*). Pues ya decía Freud,¹⁴

¹² “Incluso hoy, después de tantos años, sigo sin poder descifrar algunas cosas y a muchas preguntas no hay respuesta.”

¹³ “Pero no obstante creo que debo contar los extraños acontecimientos que ocurrieron en nuestro pueblo.”

¹⁴ En el ámbito de las ciencias literarias abunda la bibliografía que da cuenta del empalme del psicoanálisis con otras prácticas discursivas emparentadas, con ellas en particular. Sin pretensión de exhaustividad, probablemente las investigaciones de Starobinski (1970) y Assoun (1996) marquen dos cotos relevantes del lado del psicoanálisis, mientras que los trabajos de Peter von Matt (1972) y Henk de Berg (2003) representen dos referencias canónicas del lado de las ciencias literarias. Posiblemente el primero en reparar en la particularidad y relevancia del estilo freudiano haya sido Walter Muschg, quien en 1930 publicó su *Freud als Schriftsteller* (Freud como escritor). Como ya sugiere el título, su hipótesis es que Freud puede ser leído como, en tanto (*als*) escritor, es decir, que la escritura freudiana, a diferencia de lo que sucede en la escritura “científica”, lo emplaza como escritor. Walter Schönau (1968), a diferencia de Muschg, si bien no niega las capacidades artísticas de Freud, plantea que su talento literario se subordina a sus intenciones científicas. Finalmente, en el libro de Patrick Mahony, titulado *Freud as a Writer* (1982), reaparece el *als* de Muschg, partícula que sugiere la relación entre el psicoanálisis y la literatura sin renunciar a sostener cierta diferencia entre ambos discursos. Menos conocidas son sus relaciones con el séptimo arte. Slavoj Žižek, en dos publicaciones de 1992, constituye una notable excepción respecto del silencio adoptado por parte del psicoanálisis, a propósito de su relación con el cine. La hipótesis que será puesta a prueba a continuación es

fundador de una práctica discursiva sostenida en la interpretación de rebus, en una nota al pie, en el segundo capítulo de su *Traumdeutung*: “Todo sueño tiene por lo menos un lugar en el cual es insondable (*unergründlich*), un ombligo por el que se conecta con lo no conocido” (“La interpretación...” [primera parte] 132, n. 18). Y prosigue, más adelante:

Aun en los sueños mejor interpretados es preciso a menudo dejar un lugar en sombras, porque en la interpretación se observa que de ahí arranca una madeja de pensamientos oníricos que no se dejan desenredar, pero que tampoco han hecho otras contribuciones al contenido del sueño. Entonces ese es el ombligo del sueño, el lugar en que él se asienta en lo no conocido (“La interpretación...” [segunda parte] 519).

Dicho esto, y ahora volviendo al relato, la película comienza con la constatación de aquello inescrutable, inconmensurable, cuyo fundamento y razón (*Grund*) permanece velado, en sombras, independientemente de la voluntad y pericia del intérprete.

Y, en este sentido, es posible pensar que es ese *después* el que está conduciendo hacia el advenimiento, a la vez que nutre la espera como una posibilidad de comprensión siempre abierta, lo que, sin duda, el pensamiento no debiera nunca dejar de hacer, vale decir, tender a... abrir.

Pero detengámonos y sigamos profundizando un poco más en el *nach*, evocación del *nachträglich* freudiano, adjetivo empleado adverbialmente, primero, de modo coloquial, perteneciente a la lengua del día a día, del trato familiar, *Umgangssprache*, luego, con el paso del tiempo, sustantivado, elevado –y, al mismo tiempo, apresado– a la categoría del concepto. *Deferred action*, dice el inglés, de acuerdo a la traducción de J. Strachey, y rescata solamente una comprensión unilateral, netamente metapsicológico-económica en el sentido de una abreacción posterior. La traducción al francés, *après-coup*, promovida por J. Lacan en los años cincuenta en el contexto del llamado “*retour à Freud*”, conserva un segundo vector en el tiempo, desde el presente hacia el pasado, que opera retroactivamente.

Volvamos ahora al relato y retomemos la siguiente idea: “después de tantos años”. Se trata de una manera del decir que también puede ser entendida como una manera en que el tiempo toma forma por medio de las palabras, utilizada con el objeto de encontrar en el texto fílmico un lugar en el que pueda dejarse construir, siempre y cuando el tiempo sea atendido. De este modo, el hoy adviene, acaece, después de ‘tantos años’, después de la distancia establecida, tanto respecto de un pasado como de unos orígenes cada vez más lejanos e inaprehensibles.

‘Pero, no obstante, creo’, dice el texto, nuevamente, en la insistencia. *Aber*, en alemán: pero, sin embargo, reforzado por el *dennoch*, no obstante, a pesar de todo, y por la insis-

la siguiente: Es posible leer el cine como si fuera un texto, remitiéndose, fundamentalmente, a los principios de la interpretación establecidos en el texto temprano de Freud *La interpretación de los sueños* (1900 [1899]).

tencia redoblada de la locución conjuntiva adversativa. He aquí el esfuerzo que relanza la extrañeza¹⁵ de las cosas, los sucesos sin respuesta que se imponen al ‘deber contar’.¹⁶

‘Deber contar’ que se debe a la palabra que carga el impulso de lo extraño, que guarda lo familiar y provoca, desde el asombro y la esperanza, hablar de otra manera: en *off*, como si fuese imposible hablar como se hablaba antes. Aquí, el *glauben* inicial, sinónimo de creer, suponer, conjeturar, relacionado con *Glauben*, fe, es relegado por *muss*: la obligatoriedad del relato es impositiva, posee un poder de coerción categórico e incontestable. Emparentado con *must*, que se emplea tanto en inglés como en francés, para su significación resulta decisivo cuáles son las consecuencias si alguien no hace lo que *muss*. De este modo, puede significar ser *gezwungen*, obligado, forzado, constreñido, relacionado con el *Zwang* psicoanalítico, así como estar obligado, comprometido, tener que realizar tal o cual acción.

‘Deber contar’ que también debe contar con el otro en un mundo común, una lengua común para que la acción se realice como *acción comunicativa* y no como mero intento fallido, solipsismo involuntario. *Zählen*, contar, computar, hacer el recuento, relacionado con ello; *zahlen*, pagar, satisfacer, liquidar, pero también *erzählen*, contar en el sentido de narrar, relatar, y *auf jemanden zählen*, contar con alguien.

Y es así como en el esfuerzo por narrar lo acontecido, la voz en *off* cuenta algo más que un tal tiempo pasado. Al abrir un lugar de referencia, como es la situación misma de la voz en *off*, que además de permitirse hablar se está permitiendo tender, pre-entender, al otro que vendrá. En este sentido, *la cinta* puede entenderse como la duración de una resonancia que necesariamente tiende el lazo tanto hacia sí como hacia otro.

¿Quizás es ese su sentido?

La duda

[...] *weil sie möglicherweise auf manche Vorgänge in diesem Land ein erhellendes Licht werfen können.*¹⁷

Mientras el narrador pronuncia las palabras inaugurales, nada se ve. La primera imagen consta de un *Schwarzfilm*, una película completamente negreada, que luego, mediante

¹⁵ *Seltsam*, extraño, raro, como en “*Seltsam, im Nebel zu wandern*”, la primera línea del poema “Im Nebel” de Hermann Hesse, que Rodolfo E. Modern traduce como “¡Extraño, vagar entre la niebla!”. Derivado de *selten*, raro, raras veces, infrecuente. El título de la novela de Robert Louis Stevenson *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ha sido traducido al alemán como *Der seltsame Fall des Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.

¹⁶ El giro “*aber dennoch*” se encuentra también en la canción popular *Bolle reiste jüngst zu Pfingsten* que describe las peripecias de un joven llamado *Bolle* (cebolla) y que emprende una excursión al –en aquel entonces– suburbio de Pankow, en el cual sus intenciones de divertirse y pasarlo bien se ven frustradas una y otra vez, hasta que finalmente fallece. Cinco de las siete estrofas, luego de describir detalladamente embotellamientos de tráfico, peleas, escasez de alimentos, etcétera, terminan con el refrán “*Aber dennoch hat sich Bolle / Janz köstlich amüsiert*”.

¹⁷ “[...] porque ellos, posiblemente, pueden arrojar una luz esclarecedora sobre algunos sucesos en este país”.

una desaparición gradual, muy lenta, da lugar a la siguiente imagen. Como ha hecho notar Rita Morrien, la oscuridad sostenida aproximadamente durante medio minuto se corresponde con la autorreflexión del narrador, que no tiene nada concreto, nada vinculante, que decir acerca de la veracidad de su historia, que muchas cosas no las ha visto con sus propios ojos, sino tan solo las sabe de oídas, de *Hörensagen*, suerte de condensación entre la escucha y el decir. Un narrador, por consiguiente, poco confiable y poco soberano, una figura popular durante la historia de la literatura del siglo XIX, que, en palabras de Morrien, “solo puede responder por, respectivamente: hacerse responsable, de una certeza, a saber, el hecho que tiene que contar” (285). En todo caso, no puede tratarse de una reconstrucción completa del pasado, sin lagunas, acaso articulada por encadenamientos causales deterministas, sino, más bien, de un relato parcial, accidentado y fragmentario, consciente de la imposibilidad del esclarecimiento absoluto, irrestricto. La mayoría de las reseñas e interpretaciones de la película, prosigue Morrien, leyeron *La cinta blanca* como construcción histórico-especulativa acerca de los orígenes del nacionalsocialismo, es decir, del fascismo alemán. Fatima Naqvi ha demostrado que dicha lectura, si bien en principio pareciera ser acertada, tiene sus limitaciones y no agota las posibilidades interpretativas del filme. En “*Weiß ist die Farbe der Schuld*”, comenta que *La cinta blanca* funcionaría también como “una parábola trans o suprahistórica [*überhistorisch*]”¹⁸ (130) que poseería no uno, sino varios puntos de referencia, entre ellos el fascismo del Tercer Reich, pero también el trauma de los de Habsburgo (el asesinato del sucesor al trono, que gatilló la Primera Guerra Mundial) y el radicalismo alemán de los años sesenta y setenta. Esta crítica a toda lectura excluyente, con aspiraciones a convertirse en dominante, que pretende reducir la película a una reflexión de carácter histórico-especulativo acerca del nacionalsocialismo alemán materializado durante la primera mitad del siglo XX, coincide con declaraciones del propio Haneke, que advierte que no quiso hacer “una película histórica, sino un modelo con vestidura histórica” (cit. en Assheuer 159). Con ello no se está delegando a dichas interpretaciones a un lugar secundario o derivado, acaso pretendiendo que la vestidura fuera más superficial, más fútil y más in-‘sustancial’, sino que lisa y llanamente se quiere hacer valer la absoluta legitimidad de que existan simultáneamente múltiples lecturas, no necesariamente compatibles entre sí, que den cuenta de la complejidad e inagotabilidad de la película en cuestión y de toda película... y es que la oscuridad también tiene algo que contar.

Möglicherweise: Posiblemente. Borroso contexto, oscuro. Mientras tanto, la voz continúa interrogando. Quien oye está siempre por venir. *Möglich*, posible, factible, lo que puede ser, aunque no es seguro. Es decir, templando el *muss* imperativo, que se deriva de una posibilidad, una eventualidad, una *Möglichkeit*. *Möglich-er-weise*, al modo, a la manera de la posibilidad, pero, también: *eine liebliche Weise*, una melodía dulce.

¹⁸ Traducción nuestra desde el alemán.

Paisaje, tal vez nocturno. Quien mira descubre la imagen desde el vestigio. La huella, apenas visible en la pantalla, instala un punto en la vista.

Möglicherweise [...] werfen können: Posiblemente [...] pueden arrojar. Ahí, donde no es cuestión de ‘deber responder’ en la línea de la restitución o del cumplimiento, necesario es atravesar la deuda que acarrea la culpa e ir más allá de lo calculable, aun cuando el testimonio no sea verificable, aun cuando no haya seguridad de su valor, en tanto el valor pareciera ser la fractura misma entre el hablante y el viviente. Blanco.

Werfen. La luz es arrojada, lanzada, acaso al modo de un pro-yecto, *Ent-Wurf*, como el *Proyecto de psicología para neurólogos* (1950 [1895]), *Entwurf einer Psychologie*, de Sigmund Freud, su bosquejo preliminar, tentativo, de una psicología. También se arroja una sombra, o una luz, sobre algo o alguien. La película, primero filmada a color y luego transformada en blanco y negro, instala un sutil juego entre luces y sombras, las que en Alemania del Norte, donde está ambientado el filme, son más largas que cerca del ecuador. La estética marcada por blancos y negros, así como la *Tiefenschärfe* o profundidad de campo resultante del proceso de producción, mantienen la distancia, potencialmente crítica, e impiden que se instale la –engañoso– sensación de inmediatez.

[...] *können*: pueden. Pero ¿quién, el espectador-testigo? ¿Quién, el fragmento-testigo? Algo, quizás de mano en mano, de escucha en escucha ¿podría advenir?

La transmisión hace la obra. La transmisión es la obra.

[...] *in diesem*: en este. El demostrativo orienta el enunciado y lo distingue para hablar en concordancia con el acontecimiento en su sobre-venida ‘imposible-posible’.

[...] *in diesem Land*: en este país. Suspender el nombre sin dejar de designarlo fuerza la apertura y permite oír la voluntad de las sustracciones.

[...] *Land*: país. No fijar, tal vez, suponga que el trabajo del sentido difiera el ocurrir como una manera de fijar, movilizar y actualizar el lugar de los hechos. La presencia de ‘este’ en otras partes. El país en cuestión, el país de los teutones, *Deutschland*, en el momento histórico en el cual transcurre la trama no era, para ser precisos, un *Land*, sino más bien un *Reich*, el *Deutsches Kaiserreich*, un Estado nacional organizado por Estados federados, una monarquía constitucional con Wilhelm II a su cabeza. Fundado el 1º de enero de 1871 en la *Galerie des Glaces* del palacio de Versalles, luego de la derrota de Francia en Sedán, fue el primer Estado nacional alemán, que encontraría su violento fin en 1918 con la capitulación alemana y la revolución de noviembre.

[...] *auf manche Vorgänge [...] ein erhellendes Licht werfen*: sobre algunos sucesos [...] arrojar una luz esclarecedora. Entonces, no pasa por ejecutar la enunciación de un sentido previamente determinado, para luego, desde ahí, interrogar el querer decir. Desde esta perspectiva, al igual que la voz en *off*, suspender el nombre refuerza salir de sí, extrañarse y transitar el camino del exilio, los pasajes inaccesibles, inapropiables –en cinta blanca– de algo/alguien que se espera; como si el autor-nombre debiese perderse en la medida en que no importa quién habla sino hacia quién, aun cuando ese quién pueda ser él mismo.

Erhellend, de *erhellen*, aclarar, clarificar, dilucidar, será entonces iluminar los espacios de tensión a través de los años, el cuerpo, los fragmentos que preceden o tensionan la expresión de un testigo que cuenta haber vivido ‘eso’. Eso que dice ha tenido un lugar: ahí. Aclarar será entonces decidir moverse a partir de la resonancia de relatos que llegan de todas partes. Escuchar el eco en un cuerpo que da acceso a los registros, a las metáforas de otros registros. En fin, moverse a través de la presentación de las huellas mismas del olvido. Aclarar será volver a fragmentar, ampliar los detalles, ponerlos en escena y hacerlos andar con el empuje que liga y desliga de toda convención, con el fin de potenciar la emergencia renovada de las palabras puestas en relación, palabras que amplían la percepción de la realidad psíquica a partir de hacer consciente lo inconsciente. A diferencia de *Funny Games*, en *La cinta blanca* se arroja una luz –esclarecedora a la vez que ensombrecedora– sobre los orígenes de la violencia. “Son los pecados de los padres, a través de los cuales es sembrada la violencia” (Morrien 286). Abuso sexual, incesto, pedagogía negra, doble moral burguesa, violencia patriarcal, injusticia y ejercicio arbitrario del poder frente y sobre niños, mujeres y servidumbre son solamente algunas de las infracciones más evidentes cometidas por la generación de los padres, que pueden ser señalados al momento de interrogarse sobre las potenciales explicaciones de carácter histórico de la inesperada irrupción, que representan las acciones perturbadoras –porque aparentemente inmotivadas e incomprensibles– ejecutadas por los niños, en el orden patriarcal aparentemente íntegro.

Primera imagen

Apareciendo. Más clara. Un tono más en el contraste. No hay color entre lo mudo y lo moderno. Solo paso: blanco – negro. No hay sutura. Solo luces en la sombra, claro oscuro intentando aclarar el cuerpo que galopa, que resbala. Un regreso que permea las palabras, las des-fa-mi-lia-ri-za y, en ese sentido, sin sentido, es decir, sin un por qué, las oscurece.

A lo lejos se divisa un hombre a caballo:

Begonnen hat alles, wenn ich mich recht entsinne, mit dem Reitunfall des Arztes. Nach seiner Dressurstunde im herrschaftlichen Reitstall, war er auf seinem Ausritt erst zu seinem Hause geritten, um nach eventuell eingetroffenen Patienten zu sehen.¹⁹ Beim Betreten des Grundstücks stolperte das Pferd.²⁰

(Cae.)

[...] über ein kaum sichtbares, zwischen den Bäumen gespanntes Drahtseil. Die Tochter des Arztes hatte den Unfall vom Fenster des Hauses aus beobachtet und

¹⁹ “Todo comenzó, si recuerdo correctamente, con el accidente a caballo del médico. Después de su clase de doma en las caballerizas del Barón, en su cabalgada primero fue a su casa para ver si eventualmente había llegado algún paciente”.

²⁰ “Al entrar en el jardín, el caballo tropezó”.

konnte die Nachbarn verständigen, die wiederum im Gutshof Nachricht gaben, so daß der unter schrecklichen Schmerzen Leidende schließlich ins Krankenhaus /²¹
(Grita.)

/ der mehr als dreißig Kilometer entfernten Kreisstadt gebracht werden konnte.²²

Primera escena. Es la imagen aproximándose a la palabra. Es el padre cayendo, no por dogma, sino por falta de sentido: hay un cable que no debiera estar ahí.

Es el tono más que el contenido. Es el ritmo y desde esa sonoridad, parte: “Todo comenzó...”

Comienzo, no origen, *Ursprung*, ni procedencia, *Herkunft*, o emergencia, *Entstehung*.

Quien habla ha buscado el ocasionamiento en la evidencia del cuerpo fracturado del padre que tensiona, no la posición, sino el método, es decir, la textura que trabaja el enunciado.

[...] *mit*: diferencia que precisa la inquietante cercanía del comienzo. Preposición implacable que no puede sino emerger de la fractura instrumentalizada de los cuerpos que producen y varían los sonidos.

La pregunta

Y es cierto, a veces, cuando no habla [en *off*] calla, como si ella misma se dispusiera a la escucha de la historia de los niños, para niños, sobre niños:

Was ist das? Tod?

Und wann hört jemand auf zu leben?

Ein Unfall?

Müssen alle sterben? Wirklich alle?

Und man kann gar nichts dagegen tun? Es muß kommen?

Und die Mama, die ist gar nicht verreist.²³

21 “[...] sobre un cable metálico apenas visible, tendido entre los árboles. La hija del médico había observado el accidente desde la ventana de la casa y pudo notificar a los vecinos, que a su vez llevaron la noticia a la hacienda, de modo que el médico, que sufría dolores terribles, finalmente [pudo ser llevado] al hospital /”.

22 “/ de la capital de distrito ubicada a más de treinta kilómetros de distancia”.

23 “¿Qué es la muerte? / ¿Y cuándo alguien deja de vivir? / ¿Un accidente? / ¿Todos deben morir? / ¿Realmente todos? / ¿Y no se puede hacer nada en contra? ¿Tiene que venir? / Y la mamá, no se fue de viaje”. Estas preguntas, que parecieran remitir a la pulsión investigativa, el *Forschungstrieb* del niño, su voluntad epistemofílica materializada en la pregunta por el origen –de los niños, de la vida–, cuya respuesta pasa por atravesar el ámbito de la sexualidad. Recuerdan, asimismo, el siguiente pasaje del *Lied Vom Kindsein* de Peter Handke, escrito para la película *Der Himmel über Berlin* de Wim Wenders: *Als das Kind Kind war, / war es die Zeit der folgenden Fragen: / Warum bin ich und warum nicht du? / Warum bin ich hier und warum nicht dort? / Wann begann die Zeit und wo endet der Raum? / Ist das Leben unter der Sonne nicht bloß ein Traum? / Ist was ich sehe und höre und rieche / nicht bloß der Schein einer Welt vor der Welt? / Gibt es tatsächlich das Böse und Leute, / die wirklich die Bösen sind? / Wie kann es sein, daß ich, der ich bin, / bevor ich wurde, nicht war, / und daß einmal ich, der ich bin, / nicht mehr der ich bin, sein werde?* (Cuando el niño era niño era el tiempo de preguntas como: / ¿Por qué yo soy yo y por qué no tú? / ¿Por qué estoy aquí y por qué no allí? / ¿Cuándo empezó el tiempo y dónde termina el espacio? / ¿Acaso la vida bajo el sol no es solo un sueño? / Lo que veo y oigo y huelo, / ¿no es solo la apariencia de un mundo ante el mundo? / ¿Existe de verdad el mal y gente que realmente es mala? / ¿Cómo puede ser que yo, el que soy, / no fuera antes de devenir, / y que un día yo, el que yo soy, / no sea más ese que soy?).

La pregunta designa el lugar de la muerte. Sustraе y, como guardando silencio, revela partida y arrebatado en la medida en que la respuesta sigue siendo pregunta. Se trata entonces de un duelo que, por saberse ya perdido, se concibe arrebatado: lo que es no podrá seguir siendo.

Sin embargo, sobreviene el silencio con sus huellas y cual golpe, acusando la injusticia, trabaja la pérdida, haciendo falta. Y es que algo no es sostenible en la racionalidad desprovista de afectos. Cuando la muerte ha sido robada y se liquida la posibilidad de articular una representación subjetiva acerca de las cosas, lo real cuenta sin contar con él. Lo real hace pérdida.

Así, desde la pérdida y hacia la pérdida, la voz en *off* se va plegando y desplegando cuando es el niño el que pregunta y es el niño el que responde. Ahí, donde la palabra, si es, yace como suspensión del juicio que, a falta de imagen, no deja de insistir.

Los lugares del crimen

No hay palabras antes de la fosa. No hay temblor en el cuerpo del ahorcado. Solo el hálito de un muerto que puede y puede no ser el padre, que puede y puede no ser el hijo que observa a un hombre muerto. Figura límite en la que no se halla otro sentido para su muerte que la vergüenza, entendida como pérdida de dignidad.

Devastado así, sin juicio ni perspectiva, el yo del hijo aparece en el despojo de su semejanza, en la esperanza estrangulada, en la mirada que no puede-querer-contar algo. En la angostura de las palabras. Hay silencio en la escena del ahorcado. Silencio que cita la insoportable presencia frente al muerto; silencio que expande el dolor petrificado.

Un cuerpo se calla y se desprende frente a la voz que se ha vuelto imposible. Frente al desapego un cuerpo se va llenando de fantasmas. Un cuerpo carga las heridas y lo sentido solo adquiere sentido en la borradura de un cerrar de puerta. Imposible inocencia frente al cuerpo paralizado.

Desde esta perspectiva, *La cinta blanca* bien podría ser el cuerpo de una memoria enlutada, sombra sobre sombra, una constante interrogación que no solo se pregunta acerca de la pérdida, sino también acerca de lo no visto, lo borroso, aquello que obliga a poner en orden la lengua, a partir de la falta. Fatima Naqvi, a propósito de lo anterior, en “Weiß ist die Farbe der Schuld” ha escrito sobre la traducción melancólica –ya que, como ella argumenta, el filme pareciera ser la transcripción de un original literario, acaso de una novela de Arthur Schnitzler–, en la que convergen no uno, sino distintos fragmentos textuales, que abarcan nada menos que cuatro siglos. Y es ese el esfuerzo: deber-contar-ordenar y quizás también, faltar, en tanto hay algo oscuro que contar. Es esta una de las apuestas tal vez más interesantes de *La cinta...*, una apuesta que, aun pareciendo perdida, se decide jugar antes de que vuelva la noche o, precisamente, junto a la posibilidad de que sea la noche y entonces, otra vez, sea un asesinato injusto el que organice y dé sentido a la existencia.

Al avanzar la película se muestra un padre encintando a los hijos-protagonistas de los hechos.

La vergüenza, al igual que la muerte, ha sido robada, como vivencia ella debe ser borrada. Sin embargo, en tanto borrada, igualmente marcada, vale decir, inscrita.

Por el hilo de la fecha

*Am 28. Juli erklärte Österreich den Krieg an Serbien.
Am Samstag, den 1. August, erfolgte die deutsche Kriegserklärung
an Rußland. Am darauffolgenden Montag, an Frankreich.²⁴*

La pantalla muestra a los niños cantando en el coro de la iglesia de Eichwald. El servicio religioso ha comenzado. Todos los niños son iguales, si se hace el ejercicio, solo queda nosotros, unos al lado de los otros.

Ich habe niemand aus dem Dorf wiedergesehen.²⁵

Tocado por el mutismo el testimonio buscó su trayecto, su disposición: hablar sin miramientos. *Niemand*, nadie, aquel nombre propio con el cual Ulises, el astuto, supo engañar a Polifemo (literalmente: de muchas palabras) luego de cegarlo, diciéndole que había sido οὐτις *outis*, un nombre que puede traducirse como “ningún hombre” o “nadie”. Se ignoran las razones por las cuales no habría vuelto a ver a nadie, ¿será que todos perecieron? ¿Que murieron? ¿O que sobrevivieron, con la generación de los asesinos, y aún lo siguen haciendo, hasta el día de hoy?

No: nadie, aparece como la ausencia, lo no-representable, lo blanco abierto ilimitado. En fin, la respuesta de una no-respuesta.

Eichwald. Es el nombre del lugar. Alemania el país sin nombre. Si dice, es siempre menos. Hay deuda. Siempre hay deuda. El saldo se recoge y se dilata. *Eichwald*. La localización marca los sentidos del desplazamiento. El sentido puede ser un ritmo, una orientación dentro del tiempo cuando la niebla encierra los cuerpos como palabras.

Eichwald. Bosque de *Eichen* (*Quercus*), robles (género de plantas) de la familia de los *Buchengewächse* (*fagaceae* o fagáceas). El bosque (alemán), en tanto metáfora y paisaje de la *Sehnsucht*, añoranza, enfermedad de la añoranza intensa hasta dolorosa, desde comienzos del siglo XIX fue descrito y enaltecido en innumerables poemas, cuentos populares y sagas del Romanticismo. Símbolo del arte germano y de la cultura alemana o, como en Heinrich Heine o Madame de Staël, contraparte de la urbanidad

²⁴ “El 28 de julio, Austria declaró la guerra a Serbia. El sábado, el primero de agosto, le sucedió la declaración de guerra alemana a Rusia. El lunes siguiente, a Francia”.

²⁵ “No he vuelto a ver a nadie del pueblo”.

francesa. En la ideología nacionalsocialista el motivo del bosque alemán, de modo semejante al *Blut und Boden*, sangre y tierra, devino una referencia frecuente y típica. Piénsese solamente en el epos *Bosque eterno* de Hanns Springer y Rolf von Sonjevski-Jamrowski. Tanto la propaganda nacionalsocialista como la política, fuertemente compenetrada con cierto simbolismo, al igual que las delirantes planificaciones paisajísticas para el tiempo después del *Endsieg* alemán, incluyeron a este como elemento central e imprescindible. Elias Canetti, en 1960, en *Masse und Macht*, enfatiza el efecto del romanticismo del bosque alemán en los alemanes, relacionándolo explícitamente con el ejército como símbolo alemán de masas:

El símbolo de masas de los alemanes era el ejército. Pero el ejército era más que el ejército: era el bosque en marcha. En ningún país moderno del mundo el sentimiento por el bosque [*Waldgefühl*] se mantuvo tan vivo como en Alemania. Lo rígido y paralelo de los árboles verticales [*aufrechtstehenden*], su espesura y número llenan el corazón de los alemanes de profunda y misteriosa [*geheimnisvoller*] alegría²⁶ (190).

Al mismo tiempo, es en el *Wald* donde se (in)satisfacen las pulsiones más *wild*, o sea, salvajes, como corrobora una primera lectura de los cuentos de Perrault o de los hermanos Grimm. En el caso de *La cinta blanca*, el hijo de la matrona, Karli, es encontrado por los habitantes del pueblo, de noche, en el bosque, luego de haber sido maltratado salvajemente, de haber sido amarrado a un árbol, con la nariz y la boca desfigurados, expuesto al riesgo de perder la visión, su luz-ocular (*Augenlicht*). En cierto modo, en este punto se retoma el motivo de la oscuridad, de la falta de visión, del punto ciego, anunciado por las palabras introductorias del narrador. Si bien el sangrado de los ojos es explícito y evidente, la violencia, propiamente tal, en este caso como en otros, nuevamente yace en la mirada del observador, interpela al espectador a adoptar una actitud frente a la violencia, ya que es él quien *a posteriori* añade el acto brutal, fantaseado a partir de su resultado, al que ha de haber sido sometido Karli. Y es la nota, escrita a mano, que los habitantes del pueblo encuentran junto a Karli, la que –si se quiere, una vez más, *après-coup*– al mismo tiempo autoriza a la lectura textual aquí practicada y confirma su hipótesis. Dicha nota, una cita extraída de la prohibición de la imagen en el Tanaj, dice: “No te postrarás ante ellas ni les darás culto, porque yo Yahveh, tu Dios, soy un Dios celoso, que castigo la iniquidad de los padres en los hijos hasta la tercera y cuarta generación de los que me odian” (*Biblia de Jerusalén*, Exod. 20:5).

Eichwald, en ese sentido, si trocamos la *Buche*, haya, por la *Eiche*, roble, es revelado como condensación entre Eichmann y Buchenwald. Eichmann. Adolf. SS-*Oberturbannführer*, director del *Eichmannreferat des Reichsicherheitsamts*, fun-

²⁶ Traducción nuestra desde el alemán.

dado por Heinrich Himmler el 27 de septiembre de 1939, también conocido como “Judenrat”.²⁷ Buchenwald. *Konzentrationslager*. Uno de los campos de concentración más grandes en tierras alemanas, localizado en el Ettersberg, cerca de Weimar. Weimar. República de Weimar. Período entre 1919 y 1933 de la historia de Alemania. La asamblea nacional constituyente, en la que se redactaría la constitución alemana, fue realizada en el Deutsches Nationaltheater en 1919.

Eichwald. Es el sujeto vacío –en blanco– de la obra. Sujeto que intenta abrirse camino por medio del habla oída de los otros.

Y, sin embargo, como constatan Zwiebel y Hamburger, la película, “que en el título porta la referencia a Alemania, no narra relaciones de violencia específicamente alemanas, sino unas relaciones que existieron en muchos países”²⁸ (20). En ese sentido, como puede inferirse a partir de lo constatado por Speck, el filme, con algunas pocas modificaciones, podría aparecer como *remake* bajo el título “Un cuento infantil francés/norteamericano/británico/español/etcétera”. Es decir, la primera sospecha, a saber, la de haber visto una histórica obra didáctica, cuyo mensaje sería: “la pedagogía negra produce nazis”, si bien no es del todo aberrante, se queda corta. Y es que la película, a partir del momento en que no representa la violencia propiamente tal, obligando al público a completar las secuencias en cuestión, rellenándolas con su propia imaginación, interpela al espectador, confrontándolo con su propia *Mitschuld*, su complicidad, su hacer parte activa y pasiva de la culpa. La última escena de la película, como destaca Morrien, su última imagen, de manera consecuente está ambientada en la iglesia, en la casa de Dios.

Nachdem, die STIMME des Erzählers zum Schweigen gekommen ist, hören wir immer leiser den CHORAL. Schließlich ist alles dunkel und stumm. SCHWEIGEN. Dann der ABSPANN (Haneke, Das weiße Band 207).

Luego de que la voz del narrador llegara a su silencio, escuchamos, siempre más despacio, al CORAL. Finalmente, todo está oscuro y mudo. Y después los CRÉDITOS DE CIERRE.

La voz, por último, se extingue, adviene, llega (*kommt*) a silenciarse, arriba al –estado de guardar– silencio. Las palabras mínimas que el narrador dedica al asunto abierto, pendiente, del cual trataba el discurso precedente, a quien incluso debe su existencia, contrastan con la magnitud y trascendencia de los acontecimientos evocados. Conjetura Morrien: “El narrador envejecido, así se podría especular acerca de su motivación, está parado en el umbral ante la muerte y reconstruye –plenamente consciente [*im Wissen*] de sus propias omisiones– una historia no superada [*unbewältigt*], una historia

²⁷ Acaso haya aquí un guiño a Hannah Arendt y su *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. Texto editado por primera vez en 1963, reeditado a partir de 1965 con un *Vorrede*, prefacio alemán que sería incluido como *postscript* en la edición revisada y aumentada.

²⁸ Traducción nuestra desde el alemán.

de la violencia, de la cual él porta, debido a su silencio, una complicidad o con-culpa [*Mitschuld*]” (296). Y nuevamente, en esta última imagen, es el silencio –la ausencia de palabras, ya sea bajo la figura de su silenciamiento forzoso o del dejar que se haga silencio– el que ocupa, sigilosa pero pesadamente, el mayor espacio. Sin decirlo, sin mostrarla, es evocada una variedad de la culpa, que hace extensiva la *Schuld*, volviéndola *Mitschuld*, complicidad, culpa compartida, con-culpa, corresponsabilidad, no culpa de uno, acaso distinguido, sino de todos quienes simplemente guardaron silencio. La voz de uno se convierte en voz de varios, en coral, ya sea mono o polifónico.

* * *

La cinta blanca termina como comienza: oscura y muda. Esto constituye, indudablemente, más que un mero guiño, una franca declaración acerca de las posibilidades y los límites del representar y del comprender.

(Los niños perderán sus voces de niños, mudarán. La primera voz se volverá imposible).

Deber-contar entonces. Es esta la obra cinematográfica, el punto de partida desde el cual se continúa y se comparte la búsqueda, no de hechos sino de escalas que permitan sopesar, valorar una caída sin miramientos. Como si la urgencia fuese compartir el valor de los hechos, en tanto afecto, no exactitud. De tal forma, se parte y termina de oídas y, en ese sentido, no se consume, sino que se escucha y en el momento en que se hace la experiencia de recordar, se en-tiende, vale decir, se liga.

Sin embargo, en *off*, difícilmente puede ser una historia o un argumento. En *off* solo es el fragmento, el inicio que cuenta lo único que necesita saber el oyente porque, “posiblemente, pueden arrojar una luz esclarecedora sobre algunos sucesos en este país”.

He ahí el desasosiego de una voz que, obligada por la propia memoria, no puede negarse a contar.

Referencias

- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. Versión revisada y aumentada. Nueva York, Penguin Books, 2006.
- Assheuer, Thomas. *Nahaufnahme Michael Haneke. Gespräche mit Thomas Assheuer*. Berlin, Alexander, 2008.
- Assoun, Paul-Laurent. *Littérature et psychanalyse: Freud et la création littéraire*. Paris, Ellipses, 1996.
- Belopolsky, Alexandra. “Kassenschlager. Warum der deutsche Spielfilm *Das weiße Band* in Israel so erfolgreich ist”. *Jüdische Allgemeine* [Berlín, Alemania], 26 abril 2010. Visitado 20 de ene. de 2014.

- Berg, Henk de. *Freud's Theory and Its Use in Literary and Cultural Studies. An Introduction*. Rochester, NY, Camden House, 2003.
- Bergande, Wolfram. "Gewalt|Phantasie. Die Heimsuchung des Herrn in Michael Hanekes *Das weiße Band*". *Anschaun und Verstehen. Gelenkte Imagination im Kino*. Ed. Heinz-Peter Preußner. Marburg, Schüren, 2014, pp. 355-370.
- Biblia de Jerusalén*. Dir. Ángel Ubieta. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1976.
- Blumenthal-Barby, Martin. "The surveillant gaze: Michael Haneke's *The White Ribbon*". *October*, n.º 147, 2014, pp. 95-116.
- . *Der asymmetrische Blick. Film und Überwachung*. München, Wilhelm Fink, 2016.
- Böhme, Hartmut. "Das Archaische und das Soziale. Entgrenzung und Einhegung von Gewalt im gegenwärtigen Film und im Mythos. Michael Haneke – Quentin Tarantino – Sophokles". *IMAGO. Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik*, tomo 1, Gießen, Psychosozial Verlag, 2012, pp. 9-33.
- Canetti, Elias. *Masse und Macht*. Frankfurt a. M., Fischer, 1960.
- Coulthard, Lisa. "The violence of silence: Vocal provocation in the cinema, of Michael Haneke". *Studies in European Cinema* vol. 9, n.º 2-3, 2012, pp. 87-97.
- Das weiße Band. Eine deutsche Kindergeschichte*. Dirigida por Michael Haneke. Austria/Alemania/Francia/Italia, Les Films du Losange/X-Film Creative Pool/Wega Film, 2009.
- Freud, Sigmund. "La interpretación de los sueños" (primera parte). *Obras completas*, vol. 4. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1996.
- . "La interpretación de los sueños" (segunda parte). *Obras completas*, vol. 5. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1996.
- . "Proyecto de psicología para neurólogos". *Obras completas*, vol. 1. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1996.
- Haneke, Michael. *Das weiße Band: Eine deutsche Kindergeschichte. Das Drehbuch zum Film*. Berlin, Berlin Verlag, 2009.
- . "Violence and the Media". *A Companion to Michael Haneke*. Ed. Roy Grundmann. London, John Wiley and Sons, 2010, pp. 575-579.
- Hesse, Hermann. *Antología poética*. Trad. Rodolfo E. Modern. Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1974.
- Kong, Jingqian. "Momentaufnahme des Bösen. Filmanalyse zu Michael Hanekes *Das Weiße Band*". *Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur*, vol.16, 2015, pp. 411-419.
- Mahony, Patrick. *Freud as a Writer*. New York, International Universities Press, 1982.
- Morrión, Rita. "Verhör, Bekenntnis, Schweigen – fatale Kommunikationsstrategien in Michael Hanekes Film *Das weisse Band*". *Weimarer Beiträge*, vol. 59, n.º 2, 2013, pp. 285-299.
- Muschg, Walter. *Freud als Schriftsteller*. München, Kindler, 1930.
- Naqvi, Fatima. "Weiß ist die Farbe der Schuld". *Trügerische Vertrautheit. Filme von Michael Haneke*. Wien, SYNEMA, 2010, pp. 129-145.

- Peucker, Brigitte. *The Material Image: Art and the Real in Film*. Palo Alto, Stanford University Press, 2007.
- Quindeau, Ilka. "Michael Haneke, *Das weiße Band* (2009)". *Psyche – Z Psychoanal.*, vol. 66, n.º 3, 2012, pp. 268-274.
- Scheurer, Kyra. *Filmheft 'Das weiße Band – eine deutsche Kindergeschichte'*. Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 2009.
- Schönau, Walter. *Sigmund Freuds Prosa: Literarische Elemente seines Stils*. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968.
- Sharrett, Christopher. "Haneke and the Discontents of European Culture". *On Michael Haneke*. Eds. Brian Price y John David Rhodes. Detroit, Wayne State UP, 2010, pp. 207-220.
- Speck, Oliver. *Funny frames: The filmic concepts of Michael Haneke*. New York/London, Continuum, 2010.
- Starobinski, Jean. *La relation critique. L'œil vivant II*. Paris, Gallimard, 1970.
- Stewart, Garrett. "Pre-war trauma: Haneke's *The White Ribbon*". *Film Quarterly*, vol. 63, n.º 4, 2010, pp. 40-47.
- von Matt, Peter. *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse*. Freiburg i. Brsg., Rombach, 1972.
- Walker, Elsie. "Hearing the Silences (as Well as the Music) in Michael Haneke's Films". *Music and the Moving Image*, vol. 3, n.º 3, 2010, pp. 15-30.
- Wheatley, Catherine. *Michael Haneke's Cinema: The Ethics of the Image*. New York, Berghahn Books, 2009.
- Žižek, Slavoj. *Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York, Routledge, 1992a.
- . *Everything You Always Wanted to Know about Lacan: (but Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London, Verso, 1992b.
- Zwiebel, Ralf y Andreas Hamburger. "Michael Haneke's *Das weiße Band*. Ein filmpsychoanalytischer Dialog". *Psyche Z Psychoanal*, vol. 70, n.º 12, 2015, pp. 1159-1184.

Enviado: 13 diciembre 2017

Aceptado: 05 septiembre 2018