

LA RIVADA
investigaciones
en ciencias sociales

Revista
electrónica
de la Secretaría
de Investigación
y Postgrado

FHyCS-UNaM

Nº7 Diciembre 2016



► www.larivada.com.ar





ARTÍCULOS

1. Procesos identitarios entre los migrantes eslovenos de entreguerras y sus descendientes en Argentina.
Nadia Molek

2. Después de la primavera alfonsinista. Disputas internas y nuevos liderazgos en la Unión Cívica Radical entrerriana y en la ciudad de Minuán (1986-1991)
Gastón Kneeteman

3. El lado negro de La cinta blanca. Pensar el desprecio con Michael Haneke
Lautaro Steimbregger y Ailén Spera

La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales.

Revista electrónica de la Secretaría de Investigación y Postgrado. FHycS-UNaM
La Rivada es la revista de la Secretaría de Investigación y Postgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. Es una publicación semestral en soporte digital y con referato, cuyo objeto es dar a conocer artículos de investigación originales en el campo de las ciencias sociales y humanas, tanto de investigadores de la institución como del ámbito nacional e internacional. Desde la publicación del primer número en diciembre de 2013, la revista se propone un crecimiento continuado mediante los aportes de la comunidad académica y el trabajo de su Comité Editorial.

Editor Responsable: Secretaría de Investigación y Postgrado. FHycS-UNaM. Tucumán 1605. Piso 1. Posadas, Misiones.

Tel: 054 0376-4430140

ISSN 2347-1085

Contacto: larivada@gmail.com

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.
Universidad Nacional de Misiones.

Decana: Mgter. Gisela Spasiuk

Vice Decano: Mgter. Rubén Zamboni

Secretaria de Investigación y Posgrado: Mgter. Ana María Gorosito Kramer

Director: Roberto Carlos Abinzano (*Profesor Emérito/Universidad Nacional de Misiones*)

Consejo Asesor

- Dra. Ana María Camblong (*Profesora Emérita/ Universidad Nacional de Misiones*)
- Dr. Denis Baranger (*Universidad Nacional de Misiones*)
- Dra. Susana Bandieri (*Universidad Nacional del Comahue/Conicet*)

Comité Editor

- Héctor Eduardo Jaquet (*Coordinador-Universidad Nacional de Misiones*)
- Esther Lucía Schvorer (*Universidad Nacional de Misiones*)
- Débora Betrisey Nadali (*Universidad Complutense de Madrid*)
- Zenón Luis Martínez (*Universidad de Huelva, España*)
- Marcela Rojas Méndez (*UNIFA, Punta del Este, Uruguay*)
- Guillermo Luis Castiglioni (*Universidad Nacional de Misiones*)
- María Laura Pegoraro (*Universidad Nacional del Nordeste*)
- Adriana Carísimo Otero (*Universidad Nacional de Misiones*)
- Guillermo Alfredo Johnson (*Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil*)
- Ignacio Mazzola (*Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Plata*)
- Juana Elisabet Sánchez (*Universidad Nacional de Misiones*)
- Carmen Guadalupe Melo (*Universidad Nacional de Misiones*)
- Pablo Molina Ahumada (*Universidad Nacional de Córdoba*)
- Carolina Díez (*Universidad Nacional Arturo Jauretche*)
- Mariana Godoy (*Universidad Nacional de Salta*)
- Jorge Anibal Sena (*Universidad Nacional de Misiones*)

Consejo de Redacción

Laura A. Kostlin (*Universidad Nacional de Misiones*)
Christian N. Giménez (*Universidad Nacional de Misiones*)
Claudia Domínguez (*Universidad Nacional de Misiones*)
Alejandra C. Detke (*CONICET*)
Froilán Fernández (*Universidad Nacional de Misiones*)
Carla Traglia (*CONICET*)

Asistente Editorial

Antonella Dujmovic

Coordinadores En Foco

Sandra Nicosia

Corrector

Juan Ignacio Pérez Campos

Diseño Gráfico

Silvana Diedrich

Diego Pozzi

Coordinador Intrainstitucional

Cristian Andrés Garrido

Artista Invitado

Francisco Sales Amengual

"Tu Guaina"

<https://www.flickr.com/photos/tuguaina>

El lado negro de La cinta blanca. Pensar el desprecio con Michael Haneke.

The black side of The white ribbon. Thinking contempt with Michael Haneke.

Lautaro Steimbregger*
Ailén Spera**

Ingresado: 25/07/16 // Evaluado: 19/10/16 // Aprobado: 31/10/16

Resumen

El presente trabajo propone un análisis del film *La cinta blanca* (Haneke, 2009) centrado en el concepto de desprecio, un tipo de afecto triste que sienta sus bases en la desigualdad entre las personas. En el film la tensión entre el universo adulto masculino y el universo infanto-juvenil constituye el conflicto de la trama principal. Aun así el desprecio se manifiesta de diversas formas identificándose tres modalidades centrales: el desprecio hacia los niños y adolescentes (diferencia generacional), hacia las mujeres (diferencia de género) y hacia el niño discapacitado (diferencia biológica e intelectual). Asimismo, la narración y la puesta en escena reflejan las lógicas de las diversas afectaciones vinculadas al desprecio. De este modo, el relato, constituido desde la ausencia y la negación, habilita la reflexión sobre el funcionamiento del desprecio y sus efectos sobre la sociedad.

Palabras clave: afectos, desprecio, infancia, puesta en escena.

Abstract:

The present paper proposes an analysis of the film “The white ribbon” (Haneke, 2009) centered in the concept of contempt, a type of sad affection based on inequality between people. In the film, the tension between the adult universe and the child and teenager universe is the conflict of the plot. Even so, the contempt is manifests in various ways, in this paper we will work three central modalities: the disregard for children and adolescents (generational difference), towards women (gender difference) and towards the disabled child (biological and intelectual difference). Also the story-telling and the mise-en-scene reflect the logics of the various affections related to the contempt. In this way, the narrative, constituted from absence and negation, enables reflection on the functioning of contempt and its effects on society.

Keywords: *affection, contempt, childhood, mise-en-scene.*



Lautaro Steimbregger

**Psicólogo, egresado de la Universidad Nacional del Comahue (UNCo). Docente, investigador y extensionista de la Facultad de Ciencias de la Educación, UNCo. Alumno regular del Doctorado en Educación de la UNCo. Investigador externo de la Universidad Nacional General Sarmiento. Becario doctoral de CONICET. Miembro del IPE-HCS, CONICET-UNCo. Mail: lautarosteimbregger@gmail.com*

Ailén Spera

***Diseñadora Audiovisual, egresada de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Docente, investigadora y extensionista de la Universidad Nacional de Río Negro. Alumna regular del Doctorado en Comunicación Social de la Universidad Nacional de Córdoba. Mail: agora_23@hotmail.com*

Introducción

El desprecio forma parte de los denominados conceptos impuros (Laclau, 1996), es decir, aquellos que para formularse precisan incluir dentro de sí eso que los niega. De este modo, se lo define como lo opuesto al reconocimiento o la consideración, una negación de la horizontalidad y la igualdad de las personas. Según la ética spinoziana, el desprecio se ubica del lado de los afectos tristes, aquellos que disminuyen la potencia de acción y conducen al terreno ético del mal, en contraposición con los afectos alegres.

La película *La cinta blanca* (*Das weisse Band*), del director austríaco Michael Haneke (2009), nos transporta al interior de un pueblo protestante del norte de Alemania, hacia los años 1913 y 1914, donde el desprecio se evidencia como el afecto imperante que tiñe las relaciones entre sus habitantes. El argumento se desarrolla a partir de un extraño incidente: alguien provoca la caída del doctor del pueblo cuando regresaba a su hogar montado a caballo. No obstante, este suceso será el primero de una serie de episodios cada vez más siniestros: castigos, flagelos y vejaciones dirigidas al mundo adulto. La pregunta que conmueve a la comunidad, y que mantiene atento al espectador, es ¿quién o quiénes están detrás de estos sucesos?

El relato desarrolla la historia de diferentes personajes vinculados a posiciones sociales claves en el pueblo (el pastor de la iglesia y su esposa, el doctor viudo y la partera, el Barón y la Baronesa, el capataz y el campesino viudo), los hijos de cada uno de ellos y el joven maestro. Si bien, éste último aparece como un personaje principal y referencial, dado que se presenta como el narrador diegético de los hechos, el rol protagónico recae sobre el grupo de niños liderado por Klara y Martin (los hijos mayores del pastor).

A través del denso entramado de relaciones entre los personajes y una puesta en escena caracterizada por la austeridad y la ausencia, la película nos permite develar de a poco los oscuros secretos de la comunidad y sus habitantes. Si bien, el conflicto en sí queda sin resolver, pues la tensión narrativa es interrumpida por el anuncio de la

Primera Guerra Mundial, quedan pistas suficientes para adjudicar el agenciamiento de los actos de violencia al grupo de niños. Los adultos son incapaces de sospechar de ellos y cuando finalmente tienen la oportunidad de hacerlo, prefieren negarlo.

A continuación, nos proponemos realizar un análisis de *La cinta blanca* para contribuir, a su vez, al estudio del desprecio en las relaciones humanas. El trabajo se divide en tres apartados. En el primero, realizaremos una breve descripción del contexto sociocultural y político de Alemania al inicio del siglo XX (tiempo-espacio de la historia). En este marco, abordaremos el fenómeno del desprecio atendiendo particularmente a las condiciones psicopolíticas que instaura la cultura de masas y al carácter disciplinar de la sociedad alemana en aquella época. En el segundo apartado, analizaremos los aspectos estético-narrativos del film y su relación con los vínculos afectivos presentes en la historia. En el tercer y último apartado, identificaremos y desarrollaremos tres modalidades de desprecio que atraviesan el film, basados en: la diferencia generacional (niños/adultos), la diferencia de género (hombre/mujer) y la diferencia biológica e intelectual (capacidad/discapacidad).

1. Alemania, principios del siglo XX: Cultura de masas y sociedad disciplinaria

El momento histórico en el que se desarrolla la historia de *La cinta blanca* se corresponde con los días previos a la irrupción de la Primera Guerra Mundial en el terreno en donde se gestará el nazismo alemán. La película finaliza con una dramática noticia: “El archiduque ha sido asesinado en Sarajevo”. La mención de este hecho, aconte-



cido el 28 de junio de 1914, sobre el final del relato resuelve la tensión narrativa: se ha desatado la guerra. Para esa época, el imperio alemán era una de las potencias mundiales que participaba del reparto colonial en África y Asia movido por el ideal de la unificación nacional y fuerte intereses económicos. La unificación alemana, en 1871, en pleno auge de los estados nacionales marcó la entrada de este país en un proceso de fuerte industrialización y expansión económica y política que le permitió competir de igual a igual con las otras potencias.

En este contexto histórico, se encuentra en pleno apogeo lo que Sloterdijk (2011: 9) llama “el desarrollo de la masa como sujeto”, es decir, la concepción según la cual las multitudes homogéneas pueden subjetivarse y emanciparse. Esta hipótesis, que sienta sus bases en el programa lógico hegeliano, determinará el contenido político del proyecto de la modernidad. Apoyándose en la obra *Masa y poder* de Elias Canetti (1978), Sloterdijk (2011: 14) va a calificar este proyecto como incompleto o inconcluso: “*la masa, entendida como masa tumultuosa, no puede encontrarse nunca en otra situación que en la de la pseudo-emancipación y subjetividad a medias*”, debido a las motivaciones opacas que nuclea a los individuos que la conforman. El poder que posee la maldad y la falsedad a la hora de arrastrar será para el autor el tema psicológico-social fundamental del siglo XX.

El nazismo, en tanto fenómeno de masas, sólo puede ser forjado si existe una sustancia susceptible de ser desarrollada o “ensalzada”, suponiéndole atributos de sujeto. La materia prima del proyecto moderno es, entonces “*una materia explosiva psicopolítica fácilmente inflamable*” dice Sloterdijk (Ibíd.: 31) y el mecanismo afectivo que la pondrá en movimiento es el desprecio, pues “*es evidente que el desarrollo no puede lograrse sin ofender a quien ha de llevarlo a cabo, pues el que quiere desarrollarse menosprecia al que no se ha desarrollado*” (Ibíd.: 31). De ahí que las luchas culturales y combates ideológicos en la modernidad sean una disputa entre los que ofenden y los que adulan, una tensión entre verticalidad y horizontalidad, es decir, entre desprecio y reconocimiento respectivamente:

Allí donde se tiene que elegir, en relación con un colectivo, entre comunicación vertical (ofensa) y comunicación horizontal (adulación), está en liza algo a lo que llamaremos necesariamente un problema objetivo de reconocimiento. En el concepto de masa confluyen ciertos rasgos propicios per se a detentar el reconocimiento. Negar el reconocimiento significa despreciar (Ibíd.: 32).

En este sentido, el desprecio es lo opuesto al reconocimiento (Sloterdijk, 2011; Honneth, 1997; 2011) o la consideración (Rancière, 2007; 2013), una negación de la horizontalidad y de la igualdad en la relación con el otro. El mundo moderno es un lugar de enfrentamientos, de luchas generalizadas por el reconocimiento (Honneth, 1997; Sloterdijk, 2011) y nos conduce a una forma de sociedad en la que el desprecio alcanza cotas epidémicas, al punto de que Honneth (2011) y Rancière (2007) no dudan en llamarla “la sociedad del desprecio”.

Para avanzar un poco más en la descripción del tiempo-espacio de la historia, nos detendremos en otro rasgo característico de la sociedad europea de aquella época. Si consideramos el momento histórico en el que transcurre la película, el funcionamiento de las instituciones en el interior de la comunidad y los modos de vida de sus ciudadanos, podemos aseverar que se trata de una sociedad disciplinaria, tal como la describe Foucault (1989) en *Vigilar y castigar*. Estas sociedades se gestan durante el siglo XVIII y alcanzan su apogeo a principios del siglo XX. Más tarde Deleuze (1996) identificará su declive con el fin de la Segunda Guerra Mundial, dando lugar a lo que él llamará las sociedades de control.

Las sociedades disciplinarias basan su poder en la vigilancia y el control de los cuerpos y las vidas de los individuos. Esta tarea se efectiviza con la organización de grandes centros de encierro que se suceden entre sí:

El individuo pasa sucesivamente de un círculo cerrado a otro, cada uno con sus leyes: primero la familia, después la escuela («ya no estás en tu casa»), después el cuartel («ya no estás en la escuela»), a continuación la fábrica, cada



cierto tiempo el hospital y a veces la cárcel, el centro de encierro por excelencia (Deleuze, 1996: 277).

Cada uno de estos espacios de encierro tiene su lógica intrínseca pero comparten como horizonte el disciplinamiento de los cuerpos que las transiten. Foucault (1989: 141) va a definir la disciplina como un conjunto de “*métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad*”. Con estos métodos, el poder disciplinario va a fabricar cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos dóciles. Cuerpos que, coerción mediante, van a disociar su poder en términos de aptitud o capacidad, por un lado, y de energía o potencia, por el otro: “*La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia)*” (Ibíd.: 142).

Otro aspecto que hace a la eficacia de las sociedades disciplinarias es la separación y jerarquización de los cuerpos en unidades o rangos. Cada elemento “*se define por el lugar que ocupa en una serie y por la distancia que lo separa de los otros*” (Ibíd.: 149). De este modo, se distingue entre la jerarquía del saber o de la capacidad y la jerarquía de los valores o de los méritos. En la película vemos claramente representada la organización social de la época, basada en jerarquías y rangos de carácter incuestionables. Los personajes principales de la película se corresponden con las autoridades del pueblo: el Barón, gobierno y poder político; el pastor, iglesia y moral protestante; el doctor, ciencia médica; el maestro, institución educativa; padres o jefes de familia, institución familia (si bien hay varias figuras paternas en la película, el pastor es el que acapara las escenas de crianza).

Ellos, todos adultos varones (cabe destacar aquí el carácter adultocéntrico y androcéntrico de esta sociedad), son quienes agencian la misión disciplinadora en el pequeño pueblo alemán, ocupando los rangos más elevados en las instituciones que representan. El resto de los pueblerinos se encuentran subordinados al poder que encarnan el

Barón y el pastor. Los niños, particularmente, son el grupo humano más desventajado ya que deben subordinarse también al doctor, al maestro, a los padres y, en definitiva, a cualquier adulto. De este modo, podemos apreciar cómo las instituciones, por medio de la distinción de jerarquías y rangos, solidifican relaciones verticales entre las personas para establecer y mantener el orden social.

Los instrumentos, o medios, que el poder disciplinario usa para encauzar las multitudes son: la inspección o vigilancia jerárquica, la sanción normalizadora y el examen. El primero consiste en “*un dispositivo que coacciona por el juego de las miradas; un aparato en el que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder*” (Ibíd.: 175), haciendo visibles a aquellos sobre quienes se aplican. La sanción normalizadora, o castigo disciplinario, es un instrumento correctivo, pues su función es reducir las desviaciones. Según Foucault (1989: 188), es “*la penalidad perfecta que atraviesa todos los puntos y controla todos los instantes de las instituciones disciplinarias, compara, diferencia, jerarquiza, homogeneiza, excluye. En una palabra, normaliza*”. El tercer instrumento, el examen, combina las técnicas de los otros dos: “*es una mirada normalizadora, una vigilancia que permite calificar, clasificar y castigar*” (Ibíd.: 189). En él se unen el despliegue de la fuerza y el establecimiento de la verdad.

En estas sociedades, el desprecio se manifiesta, en primer lugar, al hacer de las vidas y los cuerpos instrumentos de utilidad y producción; y en segundo lugar, al regir el orden social mediante la diferenciación, la comparación y la jerarquización. En cuanto al primer punto, ya Marx (1842, en Sloterdijk, 2011: 52) alertaba que las sociedades pueden ser objeto de desprecio o de deshumanización, en un doble sentido: en un plano político, el orden dominante produce hombres serviles, oprimidos bajo el sistema; en un plano social, por el trabajo vaciado de sentido y la alienación del proletario. Pero, sin irnos muy lejos, el carácter objetual que asumen los cuerpos ante la disciplina es en sí mismo una forma de desprecio a una sociedad presupuesta deformada o mal encausada. Concebir al ser humano como una *tabula rasa* que debe escribirse con el cincel, o como el barro



de una sociedad alfarera, es rebajar al sujeto al estatus de objeto. Un desprecio por (aún) no ser lo que se debe ser, o por (aún) no estar como se debe estar. En estas sociedades, los cuerpos deben ser útiles y las vidas serviles para contribuir a la producción industrial y a la reproducción del orden social establecido.

En torno al segundo punto, la diferenciación, la comparación y la jerarquización como mecanismos rectores de la sociedad moderna, ya Miguel de Cervantes (1832: 237) decía a través de Don Quijote: “*Toda comparación es odiosa*”. En toda comparación entre personas, incluso motivada por las mejores intenciones, la diferencia que se pone en juego tiene que ver con el par superior/inferior, o en todo caso, con el par presencia/ausencia de alguna cualidad o capacidad socialmente valiosa. Para Rancière el desprecio es la pasión por la desigualdad, esa pasión que ignora el principio universal de la igualdad de inteligencias entre los seres humanos, según el cual “no hay jerarquía de *capacidades intelectuales*” (Rancière, 2007: 44). En las sociedades del desprecio, “*es más cómodo compararse, establecer el intercambio social como ese trueque de gloria y desprecio en donde cada uno recibe superioridad en contrapartida de la inferioridad que confiesa*” (Ibíd.: 106).

Desde esta lógica, cualquier persona puede ser tanto objeto como agente del desprecio ya que “*no hay mente superior que no encuentre otra más superior para rebajarla; no hay mente inferior que no se tope con otra más inferior para despreciar*” (Ibíd.: 59). En este terreno, “*la guerra es la ley del orden social*” (Ibíd.: 108), una guerra que se manifiesta en el complejo entramado de las relaciones humanas y las instituciones que los nuclea y organiza, pero que, como nos muestra *La cinta blanca*, puede ser el germen de una guerra en un plano mayor.

En las sociedades del desprecio, la odiosa comparación que los individuos reproducen y las instituciones codifican puede sentar las bases para el desprecio exacerbado, materializado en los conflictos geopolíticos que la historia de la humanidad no cesa de evidenciar como hilo conductor de su discurrir. Según Rancière (2007: 106): “*no*

hay ni divinidad maléfica, ni masa fatal, ni mal radical. Sólo existe esa pasión o esa ficción de desigualdad que desarrolla sus consecuencias”. Desde esta lógica, las diversas formas que puede adquirir el mal en el mundo son meras expresiones o efectos de relaciones de desprecio entre las personas. Las miradas esencialistas y dogmáticas sobre los actos de maldad en los seres humanos quedarían, desde esta perspectiva, clausuradas.

2. La puesta en escena de los afectos tristes

Como vimos en el apartado anterior, el desprecio es uno de los principales mecanismos psicopolíticos que mantiene en marcha la maquinaria social en la Europa de principios del siglo XX. Ahora bien, ¿cómo se ponen en juego estas condiciones socioculturales y políticas en la singularidad del relato audiovisual?, ¿qué huellas imprime la situación histórica de Alemania al pequeño pueblo de la película y la vida de sus habitantes? Para aproximar respuestas a estos interrogantes, proponemos iniciar este apartado realizando un breve recorrido conceptual sobre los afectos, desde la perspectiva de Spinoza. A partir de dicha conceptualización avanzaremos sobre las características estético-narrativas del film para finalmente centrarnos en la construcción de los cuerpos afectados.

2.1. Los afectos spinozianos

En su obra “*Ética demostrada según el orden geométrico*”, Spinoza (1980) le da un lugar central a los afectos (*affectus*) y los define como: “*las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo,*



al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones” (p. 124). En este sentido, implican un cambio o pasaje de un estado a otro y su duración, así como también la idea que se tiene de las afecciones y el cambio de estado. Son percepciones, sentimientos, conceptos, etc., ligados a la posibilidad de acción, es decir, a las efectuaciones de potencia (Deleuze, 2008). Los afectos de base son la alegría y la tristeza:

*Al paso a una perfección más grande, o al aumento de la potencia de acción, se le llama afecto, o sentimiento, de **alegría**; al paso a una perfección menor, o a la disminución de la potencia de acción, **tristeza** (...) cuando el afecto se vuelve sobre la idea de la que procede, la alegría se torna **amor**, y la tristeza, **odio**. (Deleuze, 2004: 64)*

Para Spinoza, los afectos tristes son la envidia, la burla, el resentimiento, el odio, el rencor, la maldad, la cólera, la crueldad, el escarnio y el desprecio y se encuentran íntimamente emparentados con el terreno ético del mal o de lo incorrecto. Mientras más alegres seamos, mejores ciudadanos seremos; y, por el contrario, cuanto más tristes seamos, peores ciudadanos seremos. De allí que la doctrina spinoziana sea, según Sloterdijk (2011: 45), la de “*fomentar una vida social que sea capaz de enseñar a sus adeptos a ‘no odiar ni despreciar, a no burlarse de nadie ni encolerizarse, así como a no envidiar a nadie’*”.

En este sentido, los afectos que predominan en *La cinta blanca* son el desprecio, el miedo, la vergüenza, la envidia, el odio, el rencor, la ira, etc. Claro está que también podemos hallar relaciones mediadas por el cariño y el amor, como la que enarbolan el maestro de la escuela y Eve, la niñera del Barón. Sin embargo, aún en ella se filtran elementos de desprecio, bajo la forma del androcentrismo, un desprecio hacia la mujer culturalmente instaurado.

A propósito del desprecio, Spinoza (1980: 172) dirá que “*se suscita a raíz de la representación de una cosa que impresiona tan poco al alma, que ésta, ante la presencia de esa cosa, tiende más bien a representar lo que en ella no hay que lo que hay*” (también en Sloterdijk, 2011: 46). En

este sentido, las personas despreciadas, o son desapercibidas e invisibilizadas, o son percibidas desde la falta y la negatividad.

Si sumamos a esta definición spinoziana del desprecio los aportes conceptuales de Sloterdijk (2011), Honneth (1997; 2011) y Rancière (2007, 2013), expuestos en el primer apartado, ya podremos vislumbrar este singular afecto como el imperante en el interior del pueblo que retrata *La cinta blanca*. Allí se pueden observar las diferentes formas que el desprecio adquiere, su modo de funcionamiento y los efectos que produce en los individuos. Un universo del desprecio construido en torno a una comunidad caracterizada por un riguroso sistema de valores, una moral represora, una educación aplastante, un orden social basado en las jerarquías y la disciplina, y relaciones sociales cotidianas configuradas a partir de la desigualdad y el verticalismo.

2.2. La narración en clave de desprecio

En *La cinta blanca* la narración avanza por los márgenes de la trama principal. Se construye así una relación de saberes compleja que oscila entre lo visible del mundo adulto y las tramas secundarias, y las huellas que va dejando el universo de los niños, conjunto protagónico deliberadamente invisibilizado. Esta relación de saberes se define como focalización externa (Gaudreault y Jost, 1995), el narrador sabe menos que el protagonista, siempre y cuando reconozcamos al conjunto de niños encabezados por Klara y Martin como protagonistas.

La dosificación de saberes en este caso se constituye en base a un doble relato: la voz del maestro y el desarrollo de la audioimagen a cargo del enunciador fílmico. El joven maestro no forma parte ni del grupo de los niños y adolescentes, ni es parte plena del grupo de los mayores (en ocasiones es tratado como un niño más, por ejemplo, en la relación con su futuro suegro y con el pastor). Este personaje, a medio camino entre los universos en conflicto, es delegado como narrador





IMAGEN 1: Mientras Klara avanza, por primera y única vez en el film desalineada y expresiva, el narrador comenta: “Unos días después del desmayo de Klara, que nos asustó a todos y la dejó debilitada (...)”

diegético y el único que advierte lo que ha sucedido en el pueblo, pero es desoído. En tanto testigo/narrador tiende a dar información espacio-temporal, sintetizar acontecimientos de carácter público, referir a situaciones futuras, narrar su propio derrotero amoroso y, especialmente al inicio y al final, formular preguntas y reflexiones sobre lo acontecido. A veces sus palabras completan o contextualizan la imagen, en otros casos se distancian completamente de lo que se ofrece a la mirada (ver Imagen N° 1).

Paralelamente, a través de la audioimagen, el enunciador filmico se adentra cautelosamente en la intimidad de las familias poniendo al descubierto las zonas más oscuras de las relaciones de poder que caracterizan a la comunidad. No obstante, tratándose de una focalización externa, esta incursión va aportando indicios sobre el desarrollo de la trama principal y la actividad de los protagonistas, pero la información que se aporta nunca es concluyente y la mayoría de las acciones nucleares quedan marginadas del campo visual. Sólo accedemos a hechos consumados, sin autores y sin espectáculo. Sospechas, tensiones y malestares caracterizan a un relato donde lo visible queda constreñido a un mundo adulto y masculino (priorizando personajes que detentan alguna forma de poder institucional), incapaz de ver las consecuencias de sus ejercicios de poder.

Esta estrategia narrativa se centra en el mundo adulto, principalmente en las familias de los personajes que representan las tres formas de poder que determinan el funcionamiento social en lo privado y lo público: el gobierno (el Barón), la religión (el pastor) y el biopoder (el doctor). Desde esta perspectiva, sumadas a eventuales incursiones al mundo infantil, se ponen en relieve las relaciones verticales de poder. Es así como el

mundo adulto masculino es visible y se rige por la palabra; el mundo infantil queda escamoteado y se manifiesta mediante miradas y gestos sutiles; el mundo femenino se queda atado a lo doméstico, al silencio y la palabra desoída.

2.3. El universo de los afectos tristes

La puesta en escena del film construye un universo caracterizado por atmósferas claustrofóbicas y estáticas en constante tensión gracias al despliegue de una estrategia que enfrenta insistentemente lo presente (visto y oído) y lo ausente. Es a través de estas presencias y ausencias, evocadas mediante los recursos de la imagen y el sonido, como el desprecio se materializa en la puesta en escena. El uso del blanco y negro, los encuadres, las relaciones entre el campo y el fuera de campo, el sonido y el montaje entretejen relaciones a partir de las cuales se construyen los sentidos del film y su incómoda invitación a la reflexión.

El blanco y negro no sólo remiten a las imágenes propias del contexto evocado en la historia (fotografía y cine de inicios del siglo XX) sino también al valor simbólico de la dupla: ausencia y presencia de luz. Este dualismo además repercute en el ritmo del film, que oscila entre dilataciones y pausas sobre acciones nimias y abruptos pasajes entre escenas que interrumpen momentos de tensión. En general, los pasajes entre escenas suelen implicar un cambio importante en la luminosidad e incluso en el contraste, en ocasiones estas relaciones gráficas (Bordwell y Thompson, 1995) de discontinuidad en la clave luminica adquieren un carácter drástico reforzando el efecto de corte entre los espacios y tiempos narrados.

A su vez, cultural e históricamente, el binomio blanco/negro ha sido vinculado con otros pares de carácter ético y moral: bien/mal, correcto/incorrecto, deseado/indeseado, puro/impuro, inocencia/corrupción, y, siguiendo el dualismo ético spinoziano, podemos sumar el par afectos alegres/afectos tristes. Desde esta perspectiva, la película nos induce a mirar la historia a través de una lente monocromática, metáfora estética de un cierto *monocromatismo afectivo* entre los personajes.

En consonancia, es posible reconocer relaciones entre la clave de la escena y los acontecimientos. Cuanto más baja es la luminosidad, los eventos narrados tienden a ser más sórdidos; las escenas en clave más alta suelen estar vinculadas a momentos de distensión (indiferentemente si se trata de un paseo de enamorados o el funeral de un campesino); finalmente, la mayoría de los diálogos se da en interiores que privilegian una clave tonal media (con predominio de grises medios) con bajo contraste.

La puesta de cámara recurre a diferentes estrategias. El plano secuencia se utiliza con frecuencia, con movimientos siempre aletargados y precisos la mirada acompaña los trayectos de los personajes. Otro recurso muy utilizado es el montaje interno de cuadro (o en profundidad), los personajes desarrollan su acción acercándose y alejándose de la cámara, siempre estática y a distancia prudencial. Por último, en las escenas con diálogos es usual la figura de montaje del plano y contraplano respetando siempre las reglas de continuidad. En cualquier caso, las composiciones tienden a generar comentarios narrativos que ponen en evidencia las relaciones entre los personajes.

En cualquier caso la cámara se mantiene siempre objetiva y predominantemente dependien-

te (Casetti y Di Chio; 2007) de las acciones que muestra durante la mayor parte del relato. Sin embargo, se observan situaciones en las que la cámara se independiza, deja que los personajes se evadan fuera del campo y sus acciones quedan invisibilizadas. El espacio vacío habilita la tensión y la reflexión. Un claro ejemplo es la escena en que Klara y Martin son castigados. La cámara acompaña los movimientos de la madre y ambos hijos hasta que entran al despacho del pastor, la mirada se detiene en la puerta, el tiempo corre. Martin vuelve a salir y la cámara lo acompaña en su búsqueda hasta que regresa al despacho, la cámara se mantiene afuera, tras algunos segundos comienzan a escucharse los varillazos y los gritos del niño.

En cuanto a los encuadres es posible reconocer tres conjuntos: por un lado, el uso afectivo de los planos cerrados (en el film refieren planos medios y pechos, eventualmente planos enteros); el efecto distanciador de los planos generales y el marcado efecto simbólico de los escasos planos detalles.

El primer conjunto, que oscila entre el plano medio y el plano pecho, enfrenta al espectador con los rostros y los gestos, el espacio donde los afectos se manifiestan o donde intentan ser reprimidos. Deleuze (1983) arguye que *“el primer plano es por sí mismo rostro, todos son el afecto, la imagen-afecto”* (en Gardies, 2014: 28). En la película no abundan los primeros planos, empero, son los planos pechos, los planos medios y en ocasiones planos enteros los que operan como imagen-afecto, porque la presencia del cuerpo humano está siempre cargada de afecciones, especialmente en estos cuerpos pulcros y reservados, donde el más mínimo gesto o la más insignificante turbación altera la pose estricta que ostentan. Así, si bien los afectos pueden ser nombrados, sea por el narrador o por los mismos personajes afecta-



IMAGEN 2: Rostros y afectos.



IMAGEN 3: Planos generales y distanciamiento

dos, es a través de los planos cerrados que accedemos a las emociones más íntimas de los mismos, afectando la mirada del espectador (ver Imagen N° 2).

Los planos generales cumplen diferentes funciones: contextualizan la acción, distensionan, generar transiciones y distancian la narración de la acción. Esta última función caracteriza al film, ayudando a construir un espacio donde las pasiones se silencian y el ascetismo se convierte en prioridad (ver Imagen N° 3).

El tercer conjunto, compuesto por los planos detalles, es el más acotado y está dedicado a objetos que detentan una poderosa carga simbólica: el árbol que sostiene el alambre que derribó al doctor, el costurero con la cinta blanca, la sombra de la ventana por la que oscila la luz del incendio, el pájaro que Klara mató, la nota que porta Karli y su mano reclamando la ayuda del padre. Castigos, venganzas, represalias y un gesto afectuoso que finalmente será despreciado. Estos pequeños fragmentos del mundo narrado funcionan como sinécdoque de los conflictos que atraviesan al pequeño poblado (ver Imagen N° 4).

De carácter diegético y objetivo (Chion, 1993) el universo sonoro del film se caracteriza por su sobriedad. La música, siempre diegética, es escasa y permanece ligada a los poderes (coro de iglesia; instrumentos musicales en posesión de la familia aristocrática y del maestro; pugna entre hijos del capataz y el hijo del Barón por la flauta).

Por otra parte, el diálogo está siempre en primer plano, aunque la palabra pertenece al mundo de los adultos varones.

Es interesante resaltar cómo el trabajo de ambientación a partir de escasos elementos construye atmósferas sumamente significativas. Por ejemplo, las moscas que se escuchan cuando el niño campesino se acerca al cadáver de su madre. El silencio es una ausencia que sólo se percibe por alguna incómoda presencia y en este sentido el film es un enorme silencio irrumpido por las voces de los adultos mientras labran el desprecio.

En síntesis, todo lo visible y todo lo audible accionan construyendo el elemento más potente del film: la ausencia. El fuera de campo y la elipsis se convierten en las figuras centrales del relato. Son escasas las escenas donde la violencia es explícita, sin embargo es en este escamoteo desde la puesta en escena donde la violencia se manifiesta. Paralelamente, todo lo que se visibiliza construye espacios ordenados y opresivos, donde el tiempo parece estancarse. Es así como la puesta en escena construye un universo al borde del colapso, donde la estabilidad de lo visible (el orden adultocéntrico y androcéntrico) entra en crisis ante la tensión construida en lo no visible o lo que no se quiere ver (la violenta subversión del grupo de infantes liderado por Klara), tensión que no se resuelve sino que se ve superada por el anuncio de la guerra, el paroxismo del desprecio en el mundo adulto. La imagen estática de la capilla se aleja

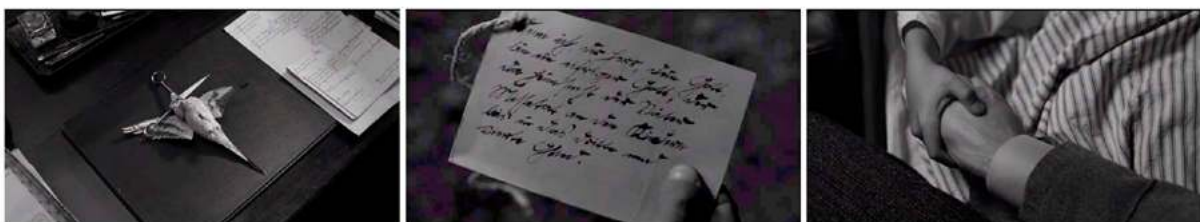


IMAGEN 4: Planos detalles.

mediante cortes abruptos (*jump cuts*) reforzando el encierro y estatismo del mundo que está por colapsar. Adentro los feligreses inician la misa mientras el plano se desvanece en un lánguido fundido a negro. Como en los títulos iniciales, los créditos finales aparecen lentamente, pequeñas letras blancas sobre fondo negro y silencio.

2.4. La construcción de los cuerpos despreciados

El desprecio en tanto afecto se manifiesta en el cuerpo, y la construcción del cuerpo en un film es producto del conjunto de operaciones propias de la puesta en escena. En relación a las posturas que asumen, los cuerpos infantiles aparecen representados mediante tres modalidades: bajo la mirada de los adultos en los espacios públicos, bajo la mirada de los adultos en los espacios privados y, por último, lejos de la mirada de los adultos.

En el primer caso, desde el tono de los cuerpos, los niños adquieren un *riktus* severo y contenido, son cuerpos disciplinados. Las características asignadas por el mundo adulto a los roles genéricos podemos observarlas en los niños, siendo sumamente elocuente la escena en la que el grupo sale de la escuela: los varones se adelantan corriendo, las niñas quedan rezagadas caminando en perfecto orden.

En el espacio doméstico esta formalidad se torna más apremiante. La necesidad de aparentar (el cuerpo rígido y erguido forzosamente) se enfrenta al debilitamiento producto del castigo verbal o físico (el cuerpo endeble, el temblor, la humedad en los ojos) ante la mirada de la autoridad. Esto es válido también para las relaciones de género, dado que las mujeres están principalmente confinadas al espacio doméstico, es allí donde se visibiliza la relación desigual de género.

Por último, en relación a la tercera modalidad de mostración del grupo de niños, es únicamente lejos de la mirada adulta cuando los cuerpos se relajan. Aunque sumamente escasas, estas fugaces visiones de los cuerpos infantiles jugando caóticamente en el aula, tendidos junto a un arroyo

o correteando jocosamente junto a la huerta de repollos, dan cuenta de una vida llena de facciones y gestos que queda oculta a los adultos. Sin dudas la escena en la cual el médico se despide en la cara del capataz evidencia el agobio que la formalidad supone para los niños, como así también de la crueldad que crece en ellos: los tres jóvenes saludan al doctor en una postura rígida; cuando éste y el padre salen, los cuerpos se relajan abruptamente y un escueto diálogo da cuenta de su culpabilidad en relación a la enfermedad de su hermano menor. No obstante, podríamos señalar que la escena que lleva este contraste al máximo es la de Klara al entrar al estudio de su padre para matar al pájaro. Ella, como el resto de las niñas, siempre aparece con el cabello bien recogido, el rostro despejado, erguida, pulcra y amable; pero en esta mínima escena de profunda intimidad, está en pijama, el cabello despeinado le cubre el rostro que no se esfuerza por sonreír, su cuerpo está curvado, lleno de ira.

Por su parte, las relaciones entre género están marcadas por el dominio de lo masculino sobre lo femenino. Mientras los cuerpos masculinos aparecen siempre vinculados a la autoridad tanto en el espacio público como en el privado, mediante los personajes femeninos se describen diferentes formas de sumisión: la resignación de Anna, niña y mujer, en el relevo de la figura materna ante los deseos de su padre y el cuidado de su hermano; el servilismo de la esposa del pastor; la ociosidad de la Baronesa; la marginalidad de la Sra. Wagner, la partera del pueblo; la extrema timidez de Eva, la niñera. Sólo la astucia y el frío resentimiento de Klara parecen diferenciarse, de forma cruel, de la resignación característica de sus congéneres, encabezando al mismo tiempo la venganza infantil. Ella habla por el grupo, ella observa por el grupo. Su mirada recibe primeros planos y alerta sobre un mundo interno de subversión destructiva, ella tampoco escapa a la lógica del desprecio que articula todas las relaciones de la comunidad.

En el apartado anterior, hemos mencionado la relación entre los encuadres cerrados y los afectos. La fragmentación a través del valor de plano y la composición concentran la atención ya sea en el gesto del rostro o del cuerpo, y en los vínculos





IMAGEN 5: Composición.

que se establecen con otros cuerpos. Desde esta perspectiva, tanto para las relaciones intergeneracionales como para las inter-género, las composiciones refuerzan constantemente las posiciones de poder entre cuerpos. Por ejemplo, cuando el pequeño Gustav entra en la habitación donde su padre abusa de su hermana Anna, el cuerpo del hombre, en tonos oscuros, tapa el de la niña, en camión blanco. O durante la discusión entre el doctor y la partera: la escena inicia con la Sra. Wagner de rodillas realizando sexo oral al doctor, el encuadre lo ocupa la espalda fuera de foco de él, dejando poco más de un tercio al rostro de ella, encerrado; luego durante la mayor parte de la discusión él le da la espalda y mediante *raccord* de miradas se establece un posicionamiento vertical de él/arriba - ella/abajo. Mención aparte requiere la escena en la que el maestro interroga a los hijos del pastor: Klara queda en el centro, erguida y de rostro apacible, domina el plano desde su centro, recibiendo la luz mientras el maestro (delante de ella) queda fuera de foco y su hermano (detrás) parece esconderse en las sombras (ver Imagen N° 5).

Las estrategias compositivas de estas escenas se articulan a partir de los ejes arriba/abajo y adelante/atrás, siendo arriba/adelante dominantes y abajo/atrás sometidos. Este tipo de composiciones aparecen de forma recurrente a lo largo del film constituyendo potentes comentarios narrativos en correspondencia con las relaciones entre los personajes y los vínculos de dominación que existen entre ellos.

Las torturas y vejaciones que recaen sobre los cuerpos rara vez ingresan al campo visual (golpizas infringidas por los padres a sus hijos quedan en el fuera de campo) o no son parte del tiempo narrado, apenas se sugiere su inicio (cuando Kla-

ra se dispone a matar al pájaro) o se presentan los actos consumados (la violación de Anna, la vejación de Sigi, la tortura de Karli). Los cuerpos cosificados, la mayor parte del tiempo, son escamoteados a la mirada. Quizás por eso el primer plano de Karli con el rostro mutilado adquiere una potencia inusual, el horror que se venía construyendo en los márgenes de lo decible se manifiesta en plenitud.

Sobre Karli, niño discapacitado e hijo de madre soltera, recae el desprecio multiplicado. Los adultos lo tratan condescendentemente y en él toleran los movimientos y las emociones de un cuerpo que no pueden o no les interesa constreñir, aunque la caridad bien puede ser leída como una forma de desprecio enmascarada pues se ejerce verticalmente. En tanto el grupo de niños si bien esconde su desprecio y recelo ante los adultos, no lo hace frente a la cámara, y mucho menos lejos de la mirada de ambas instancias. Por último, Karli es rechazado nuevamente por su propio padre (el doctor, representante del biopoder) cuando el niño se aferra a la mano del doctor entre gritos de dolor y éste se desentiende.

Finalmente, la negación de la palabra es otra forma de dominación sobre el cuerpo. En el film, la palabra, espacio de la razón y el poder, recae en los adultos varones. Los niños y las mujeres miden sus palabras o hacen silencio. Cualquier expresión que se considere desmedida desde la mirada masculina queda menospreciada, como le sucede a la Sra. Wagner ante el doctor o a la Baronesa frente a su esposo. Es curioso que sea Klara, mujer y niña, la única voz cuando el conjunto de los niños, relegado a un inquietante mutismo, se enfrenta a los adultos; y aunque sus parlamentos siempre se presentan respetuosos y comedidos, sus posturas y miradas no dejan de ser desafiantes.

3. Tres modalidades de desprecio

Si atendemos a la configuración del orden social del pequeño pueblo del film, podemos afirmar que el adultocentrismo y el androcentrismo son rasgos socioculturales de la modernidad que influyen en las relaciones entre los habitantes. Como ya mencionamos, quienes ocupan las posiciones sociales privilegiadas son los adultos varones, y cada personaje masculino representa una de las grandes instituciones de la modernidad y los discursos que en ellas se materializan. A esto se le puede sumar que esos varones adultos, además, son blancos, racionales y protestantes, en ellos se representa lo que es valioso y esperable en la sociedad en su conjunto. Un horizonte o *telos* para la crianza y la educación de los infantes pero también para el gobierno de las masas. En una sociedad que se rige por ese nítido horizonte de valores, ¿quiénes son los objetos predilectos del desprecio?, y ¿qué tipo de diferencia se pone en juego en cada caso?

Con el fin de abordar estas cuestiones agruparemos las distintas situaciones de desprecio que aparecen en la película en tres modalidades, identificadas según la diferencia que allí opera:

1. Desprecio en relación a la diferencia generacional (adultos/niños).
2. Desprecio en relación a la diferencia de género (hombre/mujer).
3. Desprecio en relación a la diferencia biológica e intelectual (capacitado/discapitado).

Cabe aclarar que la tensión intergeneracional niños/adultos, eje del drama de la película, atraviesa también las últimas dos modalidades de desprecio.

3.1. Desprecio en relación a la diferencia generacional

La principal tensión en *La cinta blanca*, y motor mismo del conflicto, se evidencia entre generaciones: los viejos y los nuevos, los adultos y los niños o

adolescentes. En este caso, la diferencia adultos/niños subsume la diferencia filial padres/hijos, la intelectual alumno/maestro, y la religiosa puro/impuro. Para ser más específicos, el conflicto intergeneracional se observa entre los adultos varones (el Barón, el pastor y el doctor) y los niños de la escuela y el coro (Klara, Martin, Erna, Anna, entre otros).

Es sabido que toda relación intergeneracional se asienta en un conflicto, pues *“una generación se constituye a sí misma en franca oposición a la anterior. Ninguna generación se constituye en paz con sus padres”* (Antelo, 2012: 71). Se trata de un conflicto necesario, *“que hace que el mundo sea mundo: su duración más allá de nosotros mismos”* (Skliar, 2011: 170). No obstante, la tensión entre jóvenes y adultos, presente en el film, adquiere rasgos e intensidades singulares dado el contexto histórico, social y político en el cual se inscribe.

El adultocentrismo, rasgo clave de la modernidad, implica la superioridad de los adultos por sobre las generaciones jóvenes, así como también el acceso a ciertos privilegios, por el solo hecho de ser adultos. De este modo, *“ser adulto es el modelo ideal de persona por el cual el sujeto puede integrarse, ser productivo y alcanzar el respeto en la sociedad”* (UNICEF, 2013: 18). Esta relación desigual de poder se expresa de diferentes formas y la perpetúan diferentes instituciones: la Familia, la Escuela, el Ejército, la Iglesia y el Estado. Ya sea en la relación niño-adulto, hijo-padre o alumno-maestro, lo que se pone en juego en *La cinta blanca* es una relación de tipo pedagógica, actitud que caracteriza las relaciones entre generaciones. Sloterdijk nos recuerda lo que implicó la *paideia* en la relación intergeneracional durante la modernidad:

Paideia o educación era, hasta ahora, el esfuerzo de sacar al niño juguetero, sensible, caprichoso y curioso de la forma de ser del pequeño grupo conduciéndolo al clima global de ciudades y reinos con sus perspectivas ampliadas, sus luchas enconadas y su duro trabajo forzado contra sí mismo. La tradición llamaba adulto al hombre que había aprendido a buscar sus satisfacciones en esferas faltas de dicha. ‘La persona no tratada duramente no se educa’ (Sloterdijk, 2002: 292).

Los niños del pueblo son tratados como futuros adultos y no como lo que en realidad están siendo. En sociedades adultocéntricas, la niñez es sinónimo de incompletud, incapacidad, inmadurez e irracionalidad. El prefijo *in-* en cada uno de estos sustantivos opera en clave de negatividad, lo que podemos leer a su vez como una forma nominal del desprecio. De hecho, la palabra misma que agrupa estos modos de existencia en clave generacional se encuentra constituida por este prefijo: infancia, del latín *infans*, significa “el que no habla” o “incapaz de hablar” (Corominas, 1987: 335); y según diversas teorías (filosóficas, psicológicas y antropológicas) aún vigentes, el lenguaje y su uso definen lo humano.

Las palabras de Sarmiento, que son también las de una época impregnada por el iluminismo europeo, son elocuentes respecto al desprecio por la niñez y la adolescencia:

Hemos dicho que ante la ley son menores de edad, sin el más mínimo derecho (...). El niño ante la razón es un ser incompleto, el púber lo es más aún, ya porque su juicio no está todavía suficientemente desenvuelto, ya porque sus pasiones tomen en aquella época un desusado y peligroso desenvolvimiento (Sarmiento, 1899; en Carli, 1999: 20).

Además de hablar de la incompletud de esta población etaria, la cita introduce un elemento de sospecha sobre las intenciones de los púberes o adolescentes. Convertidos en amenaza para el mundo adulto y sus sistema de valores, la misión educativa se torna aún más apremiante.

Las metáfora de la *tabula rasa* y la de la arcilla modelable, para referirse al ser humano en edades tempranas de la vida, resulta muy ilustrativa para comprender las motivaciones de la acción educativa en la modernidad. Ya en el siglo XVI, Bonifacio decía: “*Los muchachos son dúctiles y maleables –se asemejan a cera blanda, arcilla húmeda*” (en Antelo 2014: 100). Esta materia, que llega al mundo amorfa, debe formarse, educarse. La disciplina, como método pedagógico y político para el control de los cuerpos y el encausamiento de los individuos, se asienta en esta lógica. “*La disciplina es una anatomía política del detalle*”,

dice Foucault (1989: 143), una “*microfísica del poder*” (Ibíd.: 142), es decir, que no se produce por grandes acciones claramente direccionadas, sino que se basa en técnicas pequeñas y minuciosas que van, de a poco, modelando los cuerpos y las conductas. En el film esto se puede ver en la pulcritud de los niños o en la detallista inspección del pastor con sus hijos. Asimismo, la escena donde el pastor le pide a Martin que confiese sus prácticas onanistas nocturnas pone de manifiesto las prácticas disciplinarias sobre el cuerpo. Al observar diferentes signos faciales el padre infiere la práctica, pues “*un cuerpo bien disciplinado forma el contexto operatorio del menor gesto*” (Ibíd.: 156). Luego de esta confesión forzada, Martin comienza a dormir con las manos atadas a la cama para no caer en la tentación de un hábito “impuro”. Con esta técnica, que opera mediante la sujeción y la repetición, la voluntad queda abolida y el cuerpo docilizado de manera muy eficaz. Estas formas de habitar la diferencia generacional y de practicar la educación son propias de una sociedad del desprecio.

Ahora bien, los adultos del film también depositan en los niños atributos socialmente valiosos para el contexto socio-cultural de la época. La cinta blanca que el pastor les coloca a sus hijos mayores, como forma de castigo por haber llegado tarde al hogar, da cuenta de la concepción de niñez de esa época: “*su color blanco debía recordarles la inocencia y la pureza*”, dice. Sin embargo, estos atributos que podemos valorar como positivos para aquel contexto histórico ofician más como un *deber ser* impuesto desde el mundo adulto que como una descripción del *ser* o del *estar siendo* niño. Inocencia y pureza, dos mandatos fácilmente quebrantables (por ejemplo, llegando tarde al hogar), y por ello también generadores de castigos. Paradójicamente, el desprecio adultocéntrico mira desde arriba y con sospecha a los niños aun cuando se los juzga inocentes y puros.

El lugar que ocupa el castigo en la película es muy significativo. Por un lado, está el castigo de los adultos a los niños, que se corresponde con el castigo disciplinario o sanción normalizadora descripta por Foucault (1989); ese acto que busca disciplinar, encauzar, educar y purificar (“la puri-



Universidad Nacional de Mar del Plata

ficación del castigo” dice el pastor), a través de la comparación, la diferenciación, la jerarquización, y la homogenización. Por otro lado, está el castigo que imparten los niños a los adultos con los actos de violencia: la caída del doctor y su caballo, la muerte del canario del pastor, el incendio del granero del Barón, el flagelo sufrido por Karli, entre otros. Castigos y represalias que se presentan como reacción subversiva frente a las rigurosas acciones represivas y despreciativas de los adultos. La nota que los adultos encuentran junto al cuerpo golpeado de Karli da cuenta del carácter vengativo de los actos: *“Pues yo, el Señor, tu Dios, soy un Dios celoso que castiga las faltas de los padres en los hijos hasta la tercera y cuarta generación”*. A esta altura, podemos afirmar que, quien es educado con desprecio, aprende a despreciar.

Por último, cabe destacar que, si bien los castigos están dirigidos a personas singulares, los personajes objetivos son el Barón, el pastor y el doctor, consecuentemente el Estado, la Iglesia y las Ciencias Médicas, que además en su conjunto representan a la institución Familia. Estas instituciones, a su vez, se corresponden con los cuatro grandes poderes que definen la visión del mundo en una población y producen subjetividades: el poder político (gobierno de las masas/pueblo), el poder religioso (gobierno de las almas), el biopoder (gobierno y el saber sobre las vidas) y el poder de la tradición (gobierno de las costumbres y los significados culturales). Entonces, los niños se rebelan ante los adultos varones del pueblo, pero, por su intermedio también ante el *orden de las cosas* en aquel lugar y en aquella época. Lo que vislumbramos es una nueva generación que basa su fuerza en afectos tristes bien arraigados.

3.2. Desprecio en relación a la diferencia de género

En el film el androcentrismo se avizora tanto en la estructura del orden social como en la intimidad de los vínculos cotidianos, siendo el mecanismo subyacente el desprecio hacia la mujer, por

el simple hecho de ser mujer. Este orden social codifica y perpetúa el androcentrismo en todas sus instituciones: la medicina se ocupa de velar por la diferencia biológica del género, distinguiendo las formas hombre/mujer, o masculino/femenino; la familia reproduce la tradición heterosexista mediante las figuras padre/madre y jefe de familia/ama de casa; y la iglesia, se ocupa de la diferencia ante los ojos de Dios, con la dupla monogámica esposo/esposa. En todas estas formas la mujer queda en segundo plano, como refleja muchas veces la puesta en escena.

Por otro lado, si nos centramos en la intimidad de los vínculos, son numerosas las situaciones en las que un personaje femenino es rebajado, inferiorizado, invisibilizado, en fin, despreciado, por un personaje masculino. Una de las escenas más ilustrativas de la película es la que protagonizan el doctor y la Sra. Wagner. Él no siente ni deseo ni odio por ella, simplemente le es indiferente su presencia e incluso su vida; y esto no sólo se lo demuestra con diversos actos y gestos sino que se encarga de hacérselo explícito en un largo y sombrío diálogo. De este modo, le niega de forma radical el reconocimiento. Pero hay algo más, el doctor dice que le produce asco, un sentimiento que justifica cualquier trato humillante contra quien lo produce: *“determinar que algo es asqueroso es incluirlo en una clasificación moral que justifica su destrucción, su desprecio, su negación, sin necesidad de dar explicaciones y sin generar dudas. Lo asqueroso puede y debe ser desechado sin paliativos”* (Mèlich, 2014: 234). Un sentimiento que basta para despreciar sin miramientos, con la conciencia tranquila. Los gestos y el tono de voz del doctor expresan esta tranquilidad.

Según Honneth (1997), algo del orden de la integridad de la persona se lesiona cuando se experimenta algún tipo de menosprecio. Acudiendo a la clasificación que establece este filósofo, la humillación que sufre la Sra. Wagner podría designarse como indignidad, humillación que produce lesiones en la autoestima personal y en el propio sistema de valores. Sobre el final del relato, nos enteramos que la partera desaparece del pueblo sin dejar más rastro que los chismes y acusaciones que sobre ella y el doctor pesan.



Otra relación de violencia y desprecio asentados en el androcentrismo es la del doctor con su hija Anna. Si bien la Sra. Wagner anticipa, en el diálogo mencionado, que el doctor acostumbra a “manosear” a Anna, en una escena posterior se sugiere este acto: ella sentada sobre una camilla en camisión, sollozando, y el padre sentado en una silla frente a ella, con las manos a la altura de su entrepierna. En esta relación, que también podemos caratular de incestuosa, convergen el desprecio vinculado con la diferencia de género y el desprecio que se desprende de la diferencia generacional, ya que, además de ser mujer, es hija y adolescente. Desde la perspectiva de Honneth (1997), esta forma de menosprecio se corresponde con la violación, un tipo de humillación que atenta contra la integridad física de la persona. Anna queda imposibilitada de disponer libremente de su cuerpo, una experiencia que tiene como efecto el menoscabo de su autoconfianza.

3.3. Desprecio en relación a la diferencia biológica e intelectual

Karli, hijo de la partera, es el niño “retrasado” (denominación utilizada por los personajes de la película) del pueblo. Al finalizar la película, el narrador confiesa su sospecha: el padre es el doctor. La condición psicopatológica de Karli es de origen, al menos, congénito¹, llegó al mundo con ella. En este sentido, la diferencia que se manifiesta entre él y los demás habitantes del pueblo es de orden biológica, pero también intelectual, por cuanto sus capacidades psicológicas se hallan dis-

minuidas o deterioradas en relación con la norma construida y sostenida por las ciencias médicas.

Sloterdijk (2011: 83) identifica como una de las diferencias antropológicas plausibles de promover relaciones de desprecio aquella que se concibe entre individuos dotados y no dotados. En este caso, la naturaleza entra en escena como pretexto para establecer diferencias entre los seres humanos y desde allí clasificar entre superiores e inferiores, adaptados e inadaptados, capacitados y discapacitados. Volviendo a Rancière (2007), cualquiera de estas maneras de establecer distinciones, aún arraigadas en el riguroso discurso de las ciencias médicas, son una ficción en el plano ético y político. El principio de igualdad de inteligencias rige para todos y de él se desprende la idea de que cualquier persona es capaz de emanciparse intelectualmente. Lo relevante en este planteo es la mirada que opera sobre la totalidad de los individuos y no tanto así sus condiciones singulares reales; una especie de confianza a ciegas de que el otro es capaz, al igual que cualquiera, de establecer una relación mediada por la consideración. En este sentido, la psicopatología de Karli puede jugar como una hipótesis médica a desafiar y refutar o como el yugo que lo amarra a su perpetua discapacidad. La mirada que se tenga llevará a establecer relaciones sociales bien diferenciadas con respecto al niño.

Teniendo en cuenta diversas escenas de película, podemos afirmar que el desprecio hacia Karli proviene de tres fuentes distintas: de la propia nominación por parte de todos los personajes, de los niños y del propio padre. En cuanto al primer punto, a Karli se lo nombra desde la negatividad: el retraso. No está al mismo nivel que el resto de los niños sino atrás o por debajo. Recordemos que el desprecio spinoziano resulta a partir de la representación de una cosa más por lo que en ella no hay que por lo que en ella sí hay.

Respecto a la segunda fuente de desprecio, los otros niños, si bien el flagelo de Karli supone un medio para castigar al doctor (y a los adultos en general), pone de manifiesto un desprecio que ya se anticipaba a través de gestos y actitudes del grupo. El narrador atestigua: “*De costumbre, y debido a la minusvalía del pequeño, lo ignoraban o lo trataban con desprecio*”.

1 Congénito es “aquello que le puede ocurrir al embrión o al feto durante la vida intrauterina y no tiene por qué ser causado por características de los genes heredados de los padres, sino, por ejemplo, por situaciones vividas por la madre durante el embarazo” (Kornblihtt, 2005: 42). En este sentido, el carácter congénito del retraso mental de Karli admite la hipótesis de algunos pueblerinos que adjudican su condición a una práctica abortiva por parte de sus padres para evitar un presunto escándalo (según cuenta el narrador).



El último punto, referido a la paternidad, resulta muy significativo dado que se asigna al doctor, representante de la institución médica y del biopoder². Él es quien dictamina lo que es salud y lo que es enfermedad en el interior de la comunidad, quien regula el binomio normalidad/anormalidad y, curiosamente, el único niño con una patología severa en la comunidad es su hijo no reconocido. La investidura racional y fría que le otorga la ciencia médica se ve derruida por la gestación de un producto que se desvía de la norma que él enarbola: una persona con “retraso mental”. Desde una lectura psicoanalítica, la llegada al mundo de un hijo con retraso mental, o alguna otra “minusvalía” grave, produce una herida narcisista en los padres, en tanto se produce un desencuentro entre el hijo deseado y el hijo nacido (Hormigo, Tallis y Esterkind de Chein, 2006). La irrupción de este desencuentro puede poner en marcha diferentes mecanismos defensivos en el psiquismo de los padres para afrontar la “*injuria narcisística a su capacidad genitora*” (Ibíd.: 9). El doctor parece recurrir a la negación, el no reconocimiento de su hijo, para no sucumbir a la vergüenza.

Reflexiones finales

La cinta blanca dista mucho de ser un relato costumbrista sobre un episodio particular de la historia de Alemania y de la Humanidad. La película construye un universo dominado por afectos tristes que ofician de condición psicopolítica para la consolidación del nazismo y la irrupción de la guerra. El relato mismo materializa un mundo que se percibe hostil, fragmentado y escamotea-

do. Los cuerpos y su mostración quedan atravesados por la lógica del desprecio que crece agazapado bajo un paisaje de apariencia inmutable y el film termina con el anuncio de la peor resolución posible.

Siguiendo los aportes de diversos autores, podemos ver que el establecimiento de diferencias verticales entre personas o grupos de personas es en sí mismo un acto de desprecio, en tanto que a la diferenciación le sigue la comparación, la jerarquización, la separación, la exclusión, etc. Y en casos más extremos, como lo representa la película y la historia de Alemania, también son derivas de este gesto primario la violencia exacerbada y el exterminio. En *La cinta blanca*, los actos de violencia acometidos por los niños y adolescentes del pueblo tienen como trasfondo afectos tristes, como lo son la ira, el rencor, el resentimiento, el odio, la envidia, y el mismo desprecio. Pero, ¿cómo han llegado los niños a gestar este tipo de afectos? Pues no se trata de una violencia intrínseca e innata, o de una esencia maléfica del ser humano, sino que estos afectos y las acciones que desencadenan son efectos de relaciones de desprecio.

A despreciar se aprende. Algo en la crianza y en la educación de los niños está, de antemano, teñido de desprecio y eso se transmite y se reproduce. Sin dudas, la sospecha recae sobre las acciones y los discursos de los adultos, en tanto responsables del producto que han engendrado. Lo que retorna de esa educación lo hace bajo la forma de la violencia, la venganza y el castigo.

En este terreno, la igualdad y la horizontalidad entre las personas sería el punto de partida ético-político para encaminarnos a una sociedad más justa y más alegre (en términos de la ética spinoziana). Según Rancière (2007) la igualdad es una hipótesis a poner a prueba en cada encuentro con un otro y cualquier acción o palabra dirigida a establecer diferencias entre las capacidades de las personas será sinónimo de desprecio. “*Pero no existe una **sociedad posible**. Sólo tenemos la sociedad que es*” (Rancière, 2007: 99) asevera el autor, y la nombra “*sociedad del desprecio*”. No obstante, para Sloterdijk (2011), incluso las relaciones de igualdad y horizontalidad pueden

2 Retomando el concepto foucaultiano de biopoder, Lazzarato (2000) dice que “desde el siglo XVIII, los dispositivos de poder y de saber tienen en cuenta los “procesos de la vida” y la posibilidad de controlarlos y modificarlos”. La ciencia médica será uno de estos dispositivos de saber-poder. Mèlich (2014) nos recuerda que en la biopolítica moderna el soberano es el médico, el que decide sobre el valor o disvalor de la vida (de los otros); y da como ejemplo el papel que jugaron los médicos del programa de eugenesia del Tercer Reich.



ser en sí mismas promotoras de desprecio, lo que sugiere la semejanza semántica entre igualdad e indiferencia. El autor habla de una “*indiferencia diferenciada*”, un oxímoron que delata la relación de tensión y de inherencia entre igualdad y diferencia. Desde esta posición, y no sin cierto fatalismo, el filósofo alemán advierte que hay algo del orden de lo imposible en la pretensión de igualdad: “*es una venganza de la historia en nosotros, los igualitaristas, que también tengamos que vérnoslas con la obligación de distinguir*” (Sloterdijk, 2011: 89).

Desde este punto de vista, el desprecio parece ser algo inevitable. Ante estos planteos, cabe hacernos algunas preguntas: ¿toda sociedad precisa de un elemento de desprecio para desarrollarse?, ¿o será que este afecto triste, en determinadas ocasiones y en alguna de sus formas, puede adquirir un valor positivo?, ¿puede haber una alianza entre la voluntad de igualar y la obligación de distinguir, que permita la emergencia de un mundo más justo? Volviendo a Rancière, si sólo tenemos la sociedad que es, ¿qué implicaría hacernos cargo de eso que hemos producido?, ¿cómo, y hasta qué punto, podemos responsabilizarnos por este producto?

En la película, el desprecio de unos hacia otros se termina materializando en castigos físicos; los más violentos, ocultan su agenciamiento. Lo que la mayoría de los habitantes del pueblo no ve y teme es lo que los espectadores tampoco vemos pero imaginamos. Bien conocemos el poder de lo que se sugiere, de lo que no se deja aprehender por completo, de lo que desea escaparse de la mirada, de lo que quizás no deseamos mirar. Entonces, cabe preguntarnos ¿qué de “*La cinta blanca*” persevera y subsiste en nuestras formas de ser y estar en el mundo actuales?

MATERIAL AUDIOVISUAL

HANEKE, Michel (2009): *La cinta blanca* [DVD], Austria/Alemania/Francia/Italia, Les Films du Losange/X-Filme Creative Pool/ Wega Film, 134 min, ficción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTELO, Estanislao (2014): “El niño de la pedagogía”. En ANTELO, Estanislao: *Padres nuestros que están en las escuelas y otros ensayos*. Rosario, HomoSapiens. Pp. 100-112.

ANTELO, Estanislao (2012): “De generaciones educativas”. En: SOUTHWELL, M. (comp.): *Entre generaciones. Exploraciones sobre educación, cultura e instituciones*. Rosario, HomoSapiens. Pp. 71-86.

BAUMAN, Zygmunt (2013): *Sobre la educación en un mundo líquido. Conversaciones con Ricardo Mazzeo*. Buenos Aires, Paidós.

BORDWELL, David y THOMSON, Kristin (1995): *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós.

CARLI, Sandra (1999): “La infancia como construcción social”. En CARLI, Sandra. (Comp.): *De la familia a la escuela. Infancia, socialización y subjetividad*. Buenos Aires, Santillana. Pp. 11-39.

CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (2007): *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel (1832): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Tomo III). Barcelona, Imprenta de la Viuda é Hijos de Gorchs.

CHION, Michel (1993): *La audiovisión*. Barcelona, Paidós.

COROMINAS, Joan (1987): *Breve diccionario*



etimológico de la lengua castellana. Madrid, Gredos.

DELEUZE, Gilles (1996): "Post-scriptum sobre las sociedades de control". En DELEUZE, Gilles: *Conversaciones*. Valencia, Pre-textos. Pp. 277-283.

DELEUZE, Gilles (2004): *Spinoza: filosofía práctica*. Buenos Aires, Tusquets.

DELEUZE, Gilles (2008): *En medio de Spinoza*. Buenos Aires, Cactus.

FOUCAULT, Michel (1989): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

GAUDREAU, André y JOST, François (1995): *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós.

GARDIES, René (comp.) (2014): *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires, La marca editora.

HONNETH, Axel (1997): *La lucha por el reconocimiento*. Barcelona, Crítica Grijalbo.

HONNETH, Axel (2011): *La sociedad del desprecio*. Madrid, Trotta.

HORMIGO, Ana Karina; TALLIS, Jaime y ESTERKIND DE CHEIN, Ana Elena (2006): *Retraso mental en niños y adolescentes: aspectos biológicos subjetivos cognitivos y educativos*. Buenos Aires, Noveduc.

KORNBLIHTT, Alberto (2005): "Reflexiones sobre lo heredado y lo adquirido". En LLOMOVATTE, Silvia y KAPLAN Carina (Coords.): *Desigualdad educativa. La naturaleza como pretexto*. Buenos Aires, Neveduc. Pp. 39-47.

LAZZARATO, Maurizio: "Del biopoder a la biopolítica". En *Revista multitudes* [en línea]. Puesto en línea en marzo 2000, consultado el 1 de octubre 2015. URL: <http://www.sindominio.net/arkit-zean/otrascosas/lazzarato.htm>

LACLAU, Ernesto (1996): *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires, Ariel.

MÈLICH, Joan-Carles (2014): *Lógica de la crueldad*. Barcelona, Herder.

RANCIÈRE, Jacques (2007): *El maestro ignorante*. Buenos Aires, Libros del zorzal.

RANCIÈRE, Jacques (2011): *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.

RANCIÈRE, Jacques (2013): *El Filósofo y sus*

pobres. Buenos Aires, UNGS/Inadi.

SKLIAR, Carlos (2011): *Lo dicho, lo escrito, lo ignorado. Ensayos mínimos entre educación, filosofía y literatura*. Buenos Aires, Miño y Dávila Editores.

SLOTERDIJK, Peter (2002): *El extrañamiento del mundo*. Madrid, Editorial Nacional.

SLOTERDIJK, Peter (2011): *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*. Valencia, Pre-Textos.

SPINOZA, Baruch (1980): *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid, Editorial Nacional.

UNICEF (2013): *Superando el adultocentrismo*. Consultado en octubre de 2015: www.unicef.cl

