

Violencia y banalidad del mal. Un análisis de *La cinta blanca* (Michael Haneke, 2009) desde la teoría arendtiana

Luis Beltrán Nebot .Estudiante del Máster Universitario en Filosofía Teórica y Práctica, UNED

Maria Medina-Vicent.Profesora Ayudante Doctora, Universitat Jaume I

Resumen

Los actos violentos que se narran en *La cinta blanca* (Michael Haneke, 2009) nos llevan a plantearnos ciertas cuestiones sobre lo que Hannah Arendt dio en llamar "banalidad del mal" y cómo dicho concepto se refleja en el filme. Retomando algunas de las cuestiones planteadas por la autora en sus obras *Los orígenes del totalitarismo* (1951), *La condición humana* (1958) y *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal* (1963) trataremos de dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿son los niños/as incapaces de percibir la maldad de sus actos?, ¿son conscientes moralmente?, ¿la violencia se utiliza como una forma de revelarse frente a la autoridad o como un modo de poner en juego los valores que ésta les ha enseñado? Es decir, ¿podemos hablar de la banalidad del mal para describir los actos de los/as niños/as? La respuesta a esta pregunta parece ser afirmativa, pero cabe establecer una distinción importante entre los diferentes actos que se describen en el filme, para esto acudiremos también a las ideas de autores como Peter Sloterdijk y Jean Paul Sartre.

Palabras clave: violencia, banalidad del mal, infancia.

Abstract

The violent acts narrated in *The White Ribbon* (Michael Haneke, 2009) lead us to ask ourselves certain questions about what Hannah Arendt called "the banality of evil" and how this concept is reflected in the filme. Returning to some questions raised by the author in her works *The Origins of Totalitarianism* (1951), *The Human Condition* (1958) and *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* (1963) we will try to answer the following questions: Are children incapable of perceiving the evil intention of their acts? Are they morally conscious about it? Is violence used as a way of revealing themselves to authority or as a way of putting into play the learned values? That is, can we speak of the banality of evil in order to describe the actions of children? The answer to this question seems to be affirmative, but it is necessary to establish an important distinction between the different acts that are described in the filme, so we will also address the ideas of authors such as Peter Sloterdijk and Jean Paul Sartre.

Keywords: violence, the banality of evil, childhood.

Maria Medina-Vicent forma parte del proyecto «La agenda de igualdad. Resistencias, retos y respuestas» (AICO/2020/327) financiado por la Generalitat Valenciana.

Violencia y banalidad del mal. Un análisis de *La cinta blanca* (Michael Haneke, 2009) la teoría arendtiana

Luis Beltrán Nebot .Estudiante del Máster Universitario en Filosofía Teórica y Práctica, UNED

Maria Medina-Vicent¹.Profesora Ayudante Doctora, Universitat Jaume I

§ Introducción

El presente trabajo trata de analizar *La cinta blanca* (Michael Haneke, 2009) desde los postulados de la teoría arendtiana. Se abordarán pues los principales conceptos que nos brinda el pensamiento de Hannah Arendt para tratar de reflexionar sobre cómo se representan la violencia y el mal en el filme citado. En este sentido, la propuesta filosófica arendtiana permite aproximarse a dicho filme estableciendo un análisis sobre la violencia humana representada en el mismo, y sobre qué elementos cinematográficos son los principales a la hora de llevar a cabo dicha representación. Cabe señalar antes de comenzar que la película seleccionada entre toda la filmografía de su director, Michael Haneke, representa una de sus obras más aclamadas y en las que el tema de la violencia y el mal ocupan un lugar primordial. Dicho filme recibió la Palma de Oro en el Festival de Cannes en el año 2009 entre otras muchas nominaciones, como por ejemplo en su nominación a mejor película de habla no inglesa en los premios Oscar (2009) y a mejor película europea en los Premios Goya (2010).

El artículo se encuentra dividido en tres partes. En primer lugar, se establecerá una aproximación a los principales rasgos de la obra de Haneke, identificando las temáticas claves tratadas por el autor, destacando algunas de sus obras. En segundo lugar, se realizará un breve resumen del argumento principal de *La cinta blanca* y se contextualizará el filme a analizar en el periodo histórico que trata de reflejar la cinta,

¹ Maria Medina-Vicent forma parte del proyecto «La agenda de igualdad. Resistencias, retos y respuestas» (AICO/2020/327) financiado por la Generalitat Valenciana.

así como sus problemáticas clave. En tercer lugar, se analizará *La cinta blanca* desde las herramientas que nos ofrece la teoría arendtiana, utilizando también algunas de las ideas de autores como Peter Sloterdijk o Jean Paul Sartre, que nos permitirán enriquecer el debate. En este mismo sentido, se entremezclará el análisis de los elementos cinematográficos con los conceptos filosóficos que nos brinda la autora, destacando la cuestión de la violencia y la banalidad del mal. Desde la reflexión sobre la separación entre las esferas pública y privada, a la banalidad del mal, pasando por el análisis sobre la violencia y el poder, veremos cómo se puede entrelazar la teoría de Arendt con la película de Haneke. Además, en ciertos momentos del análisis también se echará mano de conceptos procedentes de otros autores como Peter Sloterdijk o Jean Paul Sartre, conceptos que servirán para completar esta aproximación al filme realizada desde la filosofía.

En una sociedad como la actual donde la violencia se ha convertido en parte cotidiana de nuestra mirada, consideramos esencial abordar esta cuestión desde una perspectiva filosófica, y aproximarnos a ella desde el cine de Haneke parece ser una opción con mucho sentido. Y es que, a diferencia de las imágenes violentas que solemos ver en los medios de comunicación de masas o las noticias que podemos encontrar en las redes sociales, que en cierto modo anestesian nuestra capacidad reflexiva y crítica por su carácter efímero, repetitivo y superficial, los filmes de Haneke nos ofrecen el espacio adecuado para reflexionar profundamente sobre dicha cuestión. Así pues, se reflexionará alrededor de la posibilidad de comprender los actos violentos de los/as niños/as como formas de una cierta “banalidad del mal”.

§ 1. Michael Haneke y el cine como fuente de reflexión crítica

Michael Haneke (Múnich, 1942), uno de los directores de cine más aclamados sobre todo a nivel europeo, refleja en su cine una “desasosegante visión del mundo occidental” (López Delgado, 2006: 60). Tomando normalmente a la clase media europea como protagonista recurrente de sus cintas, Haneke aborda problemas sociales relacionados con la violencia o la culpa entre otros. A través de estas temáticas refleja también el aburguesamiento y los valores imperantes en la Europa actual,

configurando el espacio para que el espectador reflexione y se aproxime de forma crítica a dicha realidad (Brunette, 2010).

Uno de los rasgos centrales del cine de Haneke es su capacidad para distanciar al espectador de la trama invitándolo a la reflexión, dicho distanciamiento se produce en los siguientes términos: Haneke se aleja de un tratamiento comercial y frívolo de los temas que presenta (Forrest, 2015: 147), y entiende que comercializar la violencia, por ejemplo, supone controlar la mirada del que mira, ofrecerle al espectador una razón, un porqué sobre esa misma violencia. No obstante, nos basta una rápida aproximación a cintas como *El vídeo de Benny* (1992) o *Funny Games* (1997), para comprender que en muchas ocasiones esa misma violencia se da sin una razón (Speck, 2010). De este modo, a diferencia de lo que puede ocurrir en el cine más comercial, el cine de Haneke nos presenta una serie de actos violentos sin explicación evidente que no dejan satisfecho al espectador, que se queda sin una respuesta clara y complaciente sobre la misma. Al acabar la cinta, no tenemos una respuesta clara, sino que quedan abiertos muchos interrogantes que a su vez, tienen el efecto de generar una reflexión profunda sobre el tema en el espectador. También el uso que hace Haneke de los elementos auditivos (efectos de sonido, diálogo, silencios y música) van encaminados a inspirar la comprensión humana sobre el tema tratado, y a escuchar de un modo más consciente el dolor de sus personajes, para reconectar con el propio. Esto tiene un profundo significado social y personal: porque si podemos escuchar todo mejor, esto implica una nueva conciencia del “ruido” que hacemos en el mundo en general (Walker, 2018).

En *La cinta blanca* (2009) ocurre algo similar a lo expuesto anteriormente, ya que se aborda también la violencia cotidiana y se niega al espectador la visualización de los momentos violentos: “Moreover, with the spectacular exception of the opening shot of the doctor’s fall, we are consistently denied visual access to key moments and events (violent or otherwise) that have either happened just before, or take place just off-screen, or are simply cut short before they reach their culmination” (Williams, 2010: 50). Al contrario de lo que ocurre de forma generalizada en la representación de la violencia actual en los medios, la negación de las escenas violentas no diluye la fuerza y el impacto de las mismas, más bien con este juego invisibilizador, Haneke consigue impactar de forma más clara y directa en la conciencia del espectador e iniciar su reflexión particular. Así pues, la exposición continua a la violencia que vivimos

cotidianamente puede llegar a anestesiarnos frente a ella, mientras que tornar la violencia hacia algo que no se muestra pero sí está presente en nuestro día a día, parece fortalecer nuestra identificación de la misma. Esto implica que el cine de Haneke busca e incentiva una reflexión profunda sobre estos temas, “Haneke da tiempo para pensar. Provoca reacciones, ideas, conjeturas. No facilita desenlaces” (López-Delgado, 2006: 61), y esta es una de las razones por las que consideramos que su cine permite establecer conexiones con la propuesta filosófica arendtiana, ya que dicho espacio para la reflexión profunda sobre la violencia permite poner en juego sus conceptos.

Cabe destacar en este sentido su conocida “trilogía de la glaciación”, conformada por: *El séptimo continente* (1989), *El video de Benny* (1992) y *71 Fragmentos para una cronología del azar* (1994), donde Haneke lleva a cabo una crítica clara hacia la industria audiovisual como espectáculo centrándose en la alienación de los sujetos en el mundo actual. A través de “operaciones metatextuales y de marcas enunciativas (relato fragmentario y coral, imágenes en negro, sugerencia del fuera de campo definitivo e hibridación de texturas visuales de video y cine)” (Ferrando García, 2018: 121) el autor consigue trasladar su crítica hacia la irreflexividad general característica del cine comercial. Estas marcas enunciativas las encontraremos también en obras posteriores como por ejemplo la sugerencia del fuera de campo cuando se desarrollan las escenas violentas en la película que vamos a analizar en el presente artículo.

Otro de los temas principales que aborda Haneke es la cuestión de la infancia (que también encontramos como eje central del filme que vamos a analizar, que queda abierta en *Caché* (2005)), donde Haneke explora la culpa de su personaje principal: Georges Laurent, un hombre acomodado en la clase media parisina que se enfrenta a un hecho de su infancia, cuando acusó falsamente a un niño argelino, acto que supuso para éste una serie de consecuencias negativas. En lugar de enfrentar sus propios actos, dicho protagonista se aleja de la toma de responsabilidad y se afana en olvidar lo ocurrido, aunque se podría señalar que le puede la culpa. En este sentido, *Caché* deja abierta la cuestión sobre la inocencia de la infancia como un potencial para el bien en el futuro, o como una posibilidad de repetición de los mismos pecados que los padres (Williams, 2010: 48), algo que será abordado de nuevo en *La cinta blanca* (2009). De este modo, el aparato fílmico de *Caché* captura la alienación de la emoción de la experiencia fenomenológica (Burris, 2011).

En consecuencia, emprender un análisis de *La cinta blanca* (2009) desde la filosofía, implica no solamente abordar la cuestión de la violencia, sino también llevar a cabo un tratamiento de la supuesta inocencia que lleva aparejada la infancia: un replanteamiento de su carácter innato, así como el tratamiento de los orígenes del nazismo. Y es que, en la película se ofrecen de algún modo las claves para pensar y comprender los antecedentes del nazismo (Ferrando García y Moral Martín, 2016).

§ 2. *La cinta blanca* (Michael Haneke, 2009)

La trama de *La cinta blanca* se desarrolla en un pueblo ficticio situado en el norte de Alemania (Eichwald) durante el año 1913, concretamente el narrador explicita que se trata de unos hechos que acontecieron entre julio de 1913 y agosto de 1914. Así pues, estos sucesos se enmarcan en el conocido como período guillermino, tomando su nombre de Guillermo II. Previamente a este periodo Alemania había sufrido grandes avances en el campo económico derivado sobre todo de su floreciente industria, hecho que había supuesto el progresivo abandono del mundo rural hacia las ciudades, y su consecuente aumento del poder a nivel europeo (Fullbrook, 2009). La etapa Guillermina se caracteriza por tanto, por ese fomento del progreso técnico e industrial que debe enfrentarse, o convivir con, a un fuerte conservadurismo social nacionalista que prevalecerá en Alemania durante bastante tiempo.

Resulta importante destacar la localización del pueblo ficticio donde se desarrollan los sucesos, y es que el norte de Alemania se caracterizaba por un fuerte protestantismo. En este sentido, la mayoría de los personajes representan la dinámica propia de un pueblo rural del momento donde todos trabajan las tierras del barón. Frente a esta estructura rígida que recuerda a tiempos del feudalismo, emerge un personaje digno de mención, la baronesa, que parece ser la única que representa esa nueva Alemania que emerge convirtiéndose en potencia económica e industrial. A través de la caracterización del personaje, de su forma de vestir, de hablar y de enfrentarse a la cotidianeidad del pueblo, podemos ver los valores de esa nueva etapa caracterizada por el progreso técnico y una mayor apertura al mundo. Esta cuestión se puede ver con mayor facilidad si comparamos la figura de la baronesa (Imagen 1) con la de la matrona (Imagen 2), por ejemplo, que a pesar de sus diversas “transgresiones

morales” (al acostarse con el doctor y quedarse embarazada de él), representa de puertas hacia fuera la rigidez y austeridad tan propios del protestantismo. Además, la relación de dicho matrimonio refleja en cierta medida la tensión entre las dos Alemanias, la protestante y conservadora con tintes nacionalistas (el barón que resiste en sus tierras), frente a la más abierta y curiosa que se abre al intercambio (la baronesa que viaja a Italia para poder respirar).



Imagen 1. La baronesa.



Imagen 2. La comadrona.

Además, la cinta está narrada en primera persona por el personaje del profesor, el único que no está enredado en el cúmulo de humillaciones y violencia que se reflejan en la película (al menos no de forma consciente), y que implican tanto a las familias como a los principales representantes de la autoridad religiosa, médica y terrateniente. Este personaje tiene la visión más neutra (en cierto modo despistada debido a la llegada de una joven niñera al pueblo, de la que se enamora perdidamente), y a partir de las experiencias que vive, termina siendo el único que parece tener claro quién ha cometido los crímenes que se narran en el filme. En cierto modo, la voz del profesor se dibuja como una voz mediadora entre el espectador y la película, algo así como el input que despierta ciertas reflexiones sobre los actos violentos en el espectador. No obstante, al tratar de enfrentarse a ello a través del diálogo con el párroco, este es amenazado con perder su trabajo. En el momento en el que parecemos estar más cerca de encontrar a los culpables de los actos violentos, se produce el asesinato del archiduque Francisco Fernando, y con ello, el inicio de la Primera Guerra Mundial. Finalmente, la comunidad del pueblo culpa a una familia que ha huido a causa de los crímenes de manera abrupta (como si de un chivo expiatorio muy oportuno se tratase), y el profesor se marcha de la localidad, preguntándose si los hechos vividos durante ese periodo de tiempo fueron en cierta medida el origen del mal que vendría después.

Pero sin duda, los verdaderos protagonistas son los/as niños/as del pueblo. Tenemos a los/as hijos/as del pastor, quienes sufren la fuerte severidad de su padre y

son castigados de forma continua si se atreven a transgredir su palabra. También encontramos a la hija del médico del pueblo, huérfana de madre, que sufre abusos por parte de su padre. Por otro lado, tenemos al hijo del barón, un niño pequeño y débil que nunca llega a formar parte del grupo de los demás niños. Además, tenemos al hijo de la matrona, que sufre algún tipo de diversidad funcional, y que parece representar dentro de esta amalgama de conductas retorcidas, una fuente de inocencia y pureza que difícilmente se puede entrever a lo largo de la película en otro lugar. Aunque no vemos, como se ha señalado anteriormente, quién lleva a cabo los actos violentos, la narrativa audiovisual apunta hacia la autoría de los/as niños/as. En este sentido, no resultan tan interesante las razones por las cuales se desarrollan estas acciones, sino la estructura social que impele a realizarlas. De este modo, analizar la violencia de la película desde la perspectiva de Arendt nos permitirá identificar la raíz cotidiana de la violencia y los pilares sobre los que se sujeta, viendo cómo al final no se trata tanto de una cuestión individual como sistémica.

En resumen, lo que queda claro en una primera aproximación a *La cinta blanca* (2009), es que el filme dibuja de una forma magistral el escenario previo al auge del totalitarismo en Alemania, pero no solamente esto, si no que consigue realizar una reflexión inigualable, calmada y sobria sobre la maldad humana y la violencia, algo que trataremos de pensar en el siguiente apartado.

3. Una lectura de *La cinta blanca* desde la teoría arendtiana

En el presente apartado se desarrollará el análisis de *La cinta blanca* desde los conceptos que nos brinda la propuesta filosófica de Hannah Arendt, en especial, aquellos relativos a la violencia y la banalidad del mal. Pero antes de adentrarnos en dichos conceptos, se abordará la relación entre las esferas privada, social y política que se reflejan en el filme a través de la intromisión de los valores protestantes; al tiempo que se abordarán los conceptos de inhibición y desinhibición de la mano de otros autores como Peter Sloterdijk; y la cuestión de la libertad de la mano de Jean Paul Sartre, con el objeto de completar el análisis de la película.

§ 3.1 El monopolio de la esfera pública sobre la privada

En este subapartado se pretende clarificar cómo se estructura la relación del ser humano con la sociedad, y el problema en el que se puede caer cuando esta distribución se desestabiliza. Se trata de una problemática que vemos representada en

la obra de Haneke, donde los valores y la forma de actuar de los personajes en la esfera pública, se encuentra estrechamente relacionada con su comportamiento y la educación que reciben en la esfera privada. Así, utilizaremos la división estructural que propone con su análisis Hannah Arendt para analizar la cuestión planteada en la película.

De este modo, Arendt contempla tres tipos de esferas en la sociedad contemporánea: la esfera privada, la social y la política. Las cuales deben estar completamente separadas, ya que el hecho de que se solapen constituiría la desaparición de la diversidad y la imposición de un dogma único. Así pues, la nueva sociedad está basada en la pluralidad, referida a la ideología o pensamiento de cada individuo, salvando las distancias con respecto a la individualización extrema, hija de la ciencia económica. Es decir, dicha pluralidad no se estructura de forma individualizada, aunque requiera de la individualidad, sino que se estructura en forma de colectivo plural. En este sentido, la filósofa alemana afirma que: “La libertad está localizada en la esfera de lo social, y la fuerza o violencia pasa a ser monopolio del gobierno” (Arendt, 2018: 43), de este modo, la esfera social contempla gran parte de la concepción del mundo habitado.

162

Nº 102
Septiembre -
octubre
2021

La esfera social ha aventajado a la esfera política, antaño más importante, por la conversión del trabajo en la excelencia humana; la realización humana actual no pretende ser gobernante, sino desempeñar de la mejor forma nuestra labor para así destacar. De este modo, el pensamiento y la política han quedado apartados de la esfera social, regida por los valores del trabajo. Así mismo, la esfera privada se mantiene en lo íntimo, en las emociones, no permitidas ni en la esfera social ni en la política, ya que en estas prima la rectitud, el buen hacer y la utilidad. El dolor, el miedo a la muerte, se establecen en lo privado, esfera enaltecida por el catolicismo y que se mantiene en la nueva concepción del mundo. Esta concepción pertenece a los valores de rectitud protestante, donde priman el trabajo y el sacrificio, que a nivel social, como advierte Arendt “si bien la esfera pública puede ser grande, no puede ser encantadora precisamente porque es incapaz de albergar lo inapropiado” (Arendt, 2018: 61); no es capaz de asimilar la parte corporal de lo humano, solo la productiva.

De esta manera, la cosmovisión de un colectivo plural recae en el compartir unos mismos valores, desembocando en la estrechez de las concepciones individuales. Así,

Arendt advierte que “la sociedad siempre exige que sus miembros actúen como si lo fueran de una enorme familia con una sola opinión e interés” (Arendt, 2018: 50), una visión asentada en las bases de los valores. Aquí se entra en la débil línea entre el capitalismo y los totalitarismos, en estos últimos, la rigidez de la sociedad se hace tan densa que la esfera pública termina por canibalizar la privada y la política. Los movimientos de masas estructuran una unilateral forma de pensamiento y actuación en todos los estratos de la sociedad, así, la expresión de las emociones se desvanece por la ausencia de esfera privada, y la misma sociedad la utiliza como canalizador de la violencia gubernamental a través de la visceralidad para la autorregulación.

En *La cinta blanca*, Haneke nos muestra la invasión de la esfera privada por parte de la pública, siempre auspiciada por la ética protestante basada en la rectitud y el buen hacer, alejada de la capacidad de expresión de las emociones y las pasiones. Así, en la esfera privada también se intentan erradicar los valores corporales y sexuales, condicionando la capacidad de desinhibirse de los/as niños/as, cuyas fugas de este cerco les conducirán a la autorregulación del poblado a partir del castigo y la venganza. Es importante resaltar esta idea, ya que la autorepresión y la represión por parte de los centros de poder se difunde a todos los estratos sociales, y hace que el ser humano no sea capaz de desinhibirse, o al menos de hacerlo alejándose de formas violentas. Así, los personajes no tardarán en canalizar lo inhibido en ira, convirtiéndola en el recurso de la violencia como dominio, como perpetuación del sistema establecido más allá de la esfera privada.

El conflicto que se muestra en la película entre las tres esferas -privada, social y política- es diferente a la que propone Arendt para llegar al totalitarismo, aunque también se completa con la implantación de un dogma y la deshumanización del individuo social. En primer lugar, desfallece en la esfera privada la expresión de los sentimientos y la visceralidad, pero las expresiones de estas suelen realizarse a escondidas. La austeridad se apodera de la situación, la violencia es mecánica y sistemática, en su mayoría pertenece al castigo, en forma de reafirmación de la ética protestante, y no de venganza por el hecho de la sumisión. En segundo lugar, esta nueva esfera pública somete a la esfera política; ya no hay pluralidad, el poder se somete a la anarquía de la violencia y al dogma, los castigos no tienen prioridades jerárquicas, todo “pecador” tiene su castigo. Esto último lo podemos ver en la paliza

que recibe el hijo del barón en venganza por los actos de su padre; o la agresión que sufre el hijo de la matrona por los pecados de su madre. Y, en tercera y última parte, la ejecución de la impostura moral la ejercen un grupo minoritario y marginal, como son los/as niños/as; personas que sufren silenciosamente en la esfera privada la imposición de ciertos valores, que ellos mismos tratan de hacer valer en la esfera pública a través de la violencia y el castigo.

Por tanto, en *La cinta blanca*, las esferas se diluyen a causa de la preeminencia de la ética protestante en todas ellas, una ética que se autoimpone, haciendo desaparecer los valores de la esfera privada y anteponiendo los de la esfera pública. Automatizando a los seres humanos, que como humanos responden a través de la visceralidad y la violencia como modo de desinhibición, de una forma sistémica y probablemente tradicional, al ser los ejecutores los que la han vivido desde jóvenes, en cierto modo, hay una banalización del mal al ser este un miembro más de la comunidad. Esta cuestión deja la puerta abierta para enlazar con la reflexión sobre la inhibición y la desinhibición de los/as niños/as a lo largo del filme, una inhibición que adopta la forma de represión, y una desinhibición que adopta la forma de violencia y castigo.

§ 3.2 Inhibición y desinhibición

En este apartado trataremos de clarificar cómo la estabilidad entre esfera pública y privada vista anteriormente, convierte a los protagonistas del filme en seres incapaces de mostrar y ejecutar sus pasiones, reprimiéndolas, y canalizándolas en ira y castigo para quien que no se establezca dentro de la rectitud amparada por los valores imperantes en la comunidad.

De este modo, la visión que Sloterdijk nos presenta en *Normas para el Parque Humano* (2006) se basa en la crítica al humanismo, que según señala dicho autor, se encuentra tan próxima a la lectura de los clásicos y de los textos escogidos, que debilita al ser humano, lo calma. Citando a Sloterdijk, cabe señalar que “Lo humano consiste en elegir para el desarrollo de la propia naturaleza los medios inhibidores y los medios desinhibidores” (Sloterdijk, 2006: 35). Para él, el ser humano se inhibe de la brutalidad que lleva dentro utilizando nuestra cultura de la docilidad y la domesticación -el ya nombrado humanismo-; y, por otra parte, a partir de la lectura de los clásicos y de la comprensión humana. Así, mientras que la cultura de la docilidad siempre necesita respirar por medio del contacto con la desinhibición, la enlazada con la lectura de los

clásicos, domestica al ser humano por completo, creando las propias fugas en una comprensión dogmática del ser humano.

De este modo, recurrimos a la desinhibición para saciar nuestra sed de violencia, la presión que sufrimos por la inhibición, por el tener que permanecer rectos en todo momento. Así mismo, la desinhibición se constituye en una quema de emociones reprimidas, que, en la sociedad más recta se puede canalizar a través de la violencia hacia los individuos circundantes. Sloterdijk repara en que la desinhibición de las sociedades occidentales es impartida por los núcleos de poder, o la visceralidad del arte: así, los romanos ofrecían su famoso pan y circo, y en la actualidad, lo realizamos viendo películas como *La Matanza de Texas* o con nuestro pan y circo -Sálvame, el telediario, etc.-; en las que el espectador apaga el cerebro, y fluye por medio de la visceralidad.

En este sentido, uno de los temas principales de la obra de Haneke es la alteración de la armonía entre inhibición y desinhibición. Centrándose en la clase media europea, la cual, nacida de la rectitud protestante, de las apariencias burguesas y del temor de la pérdida del estatus, se esfuerzan en no desplazarse de los discursos imperantes. En *La Cinta Blanca* reina la inhibición de las pasiones y emociones con el objeto de conseguir la docilidad de los/as niños/as hacia la autoridad. Así pues, de igual modo que la clase media europea se aferra a los clásicos, a la rectitud humanista, para inhibirse, la inhibición de los/as niños/as no resulta ser tan autoimpuesta, ya que responde al yugo de la moral protestante. Y es que, casi todos los personajes de la localidad viven en la máxima rectitud, sin distanciarse de ella, sin desinhibirse. Esto lleva a que manifiesten su visceralidad a través de actos muy violentos. Buen ejemplo de esto es el pastor de la comunidad, que, por el más mínimo paso en falso de sus hijos, Martin y Klara, les impone un castigo: les azota, o les obliga a llevar una cinta blanca en el brazo, para que recuerden que tienen que ser puros y virtuosos. Así, utilizan su represión para reprimir en el odio y la humillación.

Sloterdijk formula que este tipo de comportamiento se encuentra en el nazismo, el cual ensalza unos valores inamovibles que violentan a la población, creando una sociedad de seres violentos, los cuales se amansan entre ellos. Algo que no puede durar mucho. Así, como nos advertía Arendt, la expresión de la violencia cruza la línea de la esfera privada, rompiéndola, y estableciendo la primacía de la esfera social, en la que

todos castigan, y todos son castigados por la masa. Por tanto, en *La cinta blanca*, la profunda represión genera más represión a través del castigo violento y humillante, ejercido desde la desinhibición; así, la estructura social se metamorfosea de un pequeño núcleo de poder, el poder de las masas, que sigue ejecutando su castigo y represión hacia los estratos bajos de la jerarquía.

§ 3.3 La banalidad del mal y la infancia

Los actos violentos que se suceden en la película nos llevan a plantearnos ciertas cuestiones sobre lo que Hannah Arendt dio en llamar “banalidad del mal” y su relación con las acciones que se describen en la misma. ¿Es posible vislumbrar este concepto en *La cinta blanca*? En el presente subapartado trataremos de abordar esta cuestión relacionándola con la infancia.

En su obra *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal* (1963) la autora narra las reflexiones que le suscita el juicio que tuvo lugar en 1961 contra el teniente coronel de las SS, Adolf Eichmann. Durante el desarrollo del juicio, que la misma Arendt puede presenciar en persona, la autora acaba por concluir que el hombre que está siendo juzgado por haber cometido actos inhumanos en los campos de exterminio, está lejos de ser un monstruo o un loco, algo que explicaría la facilidad con la que había desarrollado sus cruentas acciones. Más bien al contrario, a la autora le sorprende que se trate de una persona normal, un hombre corriente, por tanto, una de sus propuestas es que son personas normales las que pueden llevar a cabo acciones de pura maldad en nombre de un sistema concreto, sin ser conscientes de dicha maldad. Cabe remarcar que esta es una idea que la autora ya plantea en *Los orígenes del totalitarismo* (1951), donde aborda los procesos de burocratización de los sistemas totalitarios como base para la deshumanización, no solamente de las víctimas, sino también de los burócratas encargados de llevar a cabo los diferentes actos de violencia.

En este sentido, “Arendt considera que lo terrorífico de la normalidad de Eichmann es la incapacidad de ser consciente moralmente de la maldad de sus actos” (Botero y Leal, 2013: 120). El aparato totalitarista funciona aquí como una especie de botón para desconectar la capacidad reflexiva, es decir, la capacidad de pensar y juzgar los actos de cada cual, y es quizás también esa “desconexión reflexiva” la que permite llevar a cabo las acciones. Así pues, tratando de poner en relación estas cuestiones con los actos violentos descritos en el filme, la participación de los/as niños/as en estos

actos nos lleva a plantearnos la siguiente pregunta: ¿son los niños/as incapaces de percibir la maldad de sus actos?, ¿son conscientes moralmente?, ¿la violencia se utiliza como una forma de revelarse frente a la autoridad o como un modo de poner en juego los valores que éste les ha enseñado? Es decir, ¿podemos hablar de la banalidad del mal para describir los actos de los/as niños/as? La respuesta a esta pregunta parece ser afirmativa, pero cabe antes pararse a reflexionar sobre la misma, tarea que llevaremos a cabo a continuación.

Para empezar, hay diferentes sucesos que no se muestran al espectador y otros que sí. Por un lado, los que se nos niegan a la mirada son la caída del caballo que sufre el médico debido a un cable situado estratégicamente a la entrada de su jardín, el incendio provocado en las tierras del barón, la paliza al hijo del barón, y el ataque al hijo de la comadrona. En ningún momento se nos muestra el acto en sí mismo ni quién lo ha llevado a cabo, pero todo parece indicar que han sido los propios niños/as. Por otro lado, son dos los momentos que se nos muestran de forma más explícita, cuando Clara mata al pájaro de su padre (Imágenes 5 y 6), y cuando dos de los niños lanzan al pequeño hijo del barón al río (Imagen 7). Aquí sí que vemos el acto y los perpetradores del mismo, ¿por qué estos sí se nos muestran? La explicación que pretendemos dar a esta cuestión es la siguiente: se puede intuir una diferencia clara entre los actos violentos que buscan reproducir y reforzar los valores enseñados por la autoridad paterna (ocultos a nuestra mirada), y aquellos que pretenden representar un desafío a la autoridad o una venganza hacia la misma (se nos muestran). El primer tipo podría acercarnos al concepto de “banalidad del mal”, ya que responde a la puesta en práctica de unos valores concretos dentro de un sistema de poder, no hay reflexión, incluso podemos dudar de que los/as niños/as entiendan o vean la maldad de sus actos. El segundo tipo nos puede acercar a una noción del mal mucho más consciente, los/as niños/as desean vengarse, por decirlo de alguna manera, o dar rienda suelta al odio y la violencia que les suscita la autoridad. Estas cuestiones se encuentran estrechamente relacionadas a la inhibición y desinhibición abordadas en el subapartado anterior.

Pero, ¿qué tienen de diferentes estos dos actos que sí se nos muestran claramente? Ambos casos representan un desafío directo a la autoridad que representan el pastor (y padre de parte de los/as niños/as) y el barón, dueño de las tierras donde trabaja la mayor parte del pueblo. En el primer momento, la figura de la niña se nos muestra de

forma distinta a como lo ha hecho hasta el momento, si bien Clara pasa la mayor parte del filme vestida con atuendo oscuro, con el pelo recogido y una cinta blanca alrededor de su brazo (Imágenes 3 y 4), cuando se adentra en el despacho de su padre para sacar al pájaro de la jaula y matarlo, la niña va vestida con un simple camisón blanco y el pelo desordenado que cae sobre sus hombros (Imagen 5).

¿Es esta forma de presentarnos a Clara un intento de Haneke por mostrar esa violencia como un acto de venganza o un acto de desinhibición diferente a los otros momentos violentos? Todo parece indicar que sí, ya que en las demás escenas donde podemos observar a Clara, esas escenas que transcurren justo después de que ocurran esos sucesos violentos que nos son negados a la vista, las apariciones de los/as niños/as transmiten cierta rigidez y docilidad, mientras que en las que sí se nos muestran, existen otros elementos que nos trasladan a movimientos más impulsivos y desinhibidos. A su vez, la escena donde el hijo del administrador lanza al hijo del barón al río robándole su flauta (Imagen 7), nos sitúa en un paisaje bastante veraniego y desinhibidor, lejos de las puertas y ventanas cerradas que nos impiden presenciar gran parte de la violencia que se desarrolla durante el filme.

168

Nº 102
Septiembre -
octubre
2021



Imágenes 3 y 4. Los/as niños se reúnen después de los actos violentos.



Imágenes 5 y 6. Clara cogiendo al pájaro de su padre.



Imagen 7. El hijo del barón es lanzado al río.

Además, cabe señalar otra cuestión de interés, y es que en los ataques que los/as niños/as realizan a los seres más vulnerables como pueden ser Karli (el hijo de la comadrona), el hijo del varón y el pájaro, los ataques se producen en una acción piel con piel. Esto quiere decir que son los/as niños/as con sus propias manos quienes realizan el ataque a otros cuerpos, es una violencia que se encarna en la materialidad del cuerpo mediante una paliza, heridas en los ojos y la crucifixión del pájaro con las tijeras. Mientras que los ataques dirigidos a las figuras de autoridad son ataques producidos mediante instrumentos como el hilo que se instala para provocar la caída del médico, o el fuego provocado en el granero del barón, no hay contacto corporal de la infancia con la sociedad adulta, pero sí entre los propios niños/as, sí entre iguales.

Así pues, los/as niños/as se convierten aquí en artífices y ejecutores de la violencia, pero no son solamente agentes de esa “banalidad del mal” de la que hablaba Arendt, sino también de una violencia que se dirige hacia la autoridad, hacia el poder. Tal y como señala la autora, “Una de las distinciones más obvias entre poder y violencia es que el poder siempre precisa el número, mientras que la violencia, hasta cierto punto, puede prescindir del número porque descansa en sus instrumentos” (Arendt, 2013: 57), los/as niños/as pueden entenderse aquí como los instrumentos de dicha violencia, los instrumentos a través de los cuales los valores protestantes nacionalistas y asfixiantes que se les enseñan son puestos en juego en el día a día para configurar lo

que muchos creen que representa en esta cinta los antecedentes para el auge del totalitarismo nazi en Alemania. En resumen, tal y como se muestra en la imagen 8, los valores de la sociedad adulta son impuestos a la infancia, velando la inocencia propia de la mirada infantil, mientras que, a su vez, el filme nos muestra que si bien esos niños/as se van a convertir en instrumentos del sistema, también tienen la capacidad para rebelarse y desvelar la mirada adulta, como vemos en la imagen 9.



Imagen 8. El hijo de la comadrona después del ataque.

Imagen 9. El hijo de la jornalera mientras destapa la cara de su madre muerta.

§ 3.4 El castigo como forma de educar

Para continuar con la idea de una banalización del mal, hay que tratar la expansión de esta concepción, ya que se transmite a partir de los valores de la violencia como valores básicos intrínsecos en la sociedad que se retrata en el filme. Así, para tratar esta cuestión, abordaremos a Jean-Paul Sartre y su visión de la responsabilidad y de la actuación como modelo, ya que el actuar repercute en los demás normalizando lo realizado.

Jean-Paul Sartre concibe al ser humano como proyecto. Un proyecto a través de la existencia basado en la voluntad de querer, que, junto al obrar conforme a nuestra libertad, transforma al ser humano en creador moral. Pero, esta visión de libertad no hace que estemos exentos en su totalidad de las circunstancias de nuestro obrar, sino que tenemos que prestar atención y actuar conforme a ellas, ya que radican en nuestra responsabilidad. Actuar de buena o mala fe pesará, no sólo en nuestra existencia, sino también en la de los demás, ya que, al no existir unas máximas universales a priori, con nuestras acciones estamos construyendo unos valores universales los cuales repercuten en el resto de la sociedad. Esta responsabilidad nos genera angustia ya que no podemos excusar nuestra actuación en una figura de un Dios que nos guía, sino que la responsabilidad de nuestros actos recae en nosotros mismos.

De este modo, el análisis de la responsabilidad en la película se dará a través de la figura del pastor, y su comportamiento, en especial, el que ejerce en la relación con sus hijos. Así, la forma de actuación del pastor es la de enseñar a comportarse como un buen cristiano, que para él será vivir guiado por los valores protestantes. Este, intentará que sus hijos/as se comporten pulcramente, tanto en casa como en el espacio público, coartando su libertad. Pero, como ya se ha dicho anteriormente, los niños/as se encuentran en una época de crecer y aprender, siendo incapaces de comportarse de forma tan recta. Y, como los hijos no se comportan de una forma recta, el pastor utiliza métodos de castigo para introducirles los valores. Así, forzará mediante la violencia y la humillación a un comportamiento basado en los valores protestantes. Excusando y racionalizando estos comportamientos en la figura de Dios, que quiere que sus súbditos se comporten de esta manera.

Para Sartre, el pastor actúa de mala fe porque al actuar universaliza unos actos hechos por él sin tomar la responsabilidad de que es él quien quiere universalizar estos actos. No sólo es este personaje el que actúa de esta forma, hay otros como el administrador o el barón que también lo hacen. Mediante el constante uso de este tipo de acciones, está universalizando el castigo a través de la violencia. Un castigo relacionado con la culpa cristiana que se extiende fuera del comportamiento relativo a los valores protestantes, hay que actuar de este modo, si no, se está actuando contra Dios. Así, Haneke muestra el castigo que el pastor le inflige a sus hijos/as, por su vagancia, y acto seguido se muestra el crimen contra el hijo del barón.

Con lo anterior afirmamos que los actos de castigo del padre están directamente relacionados con los sucesos violentos que azotan a la ciudad. Sabiendo que sus hijos/as son los causantes de tales hechos, y que están dirigidos por Klara y Martin, los hijos mayores del pastor. Así, si profundizamos en las relaciones familiares que presenta Haneke de los violentados por los niños podemos llegar a la conclusión de que los hijos se comportan como castigadores de los que se salen del comportamiento protestante.

El primer caso, el ya mencionado ataque al hijo del barón, se efectúa después de que una mujer haya muerto en la serrería propiedad del noble. Una serrería vieja que hace tiempo que no ha sido remodelada y tenía facilidad para que sucediera algún accidente. Pero el barón no se hace responsable de la muerte de la mujer y humilla

públicamente a la familia, por esta razón, los jóvenes terminan castigándolo a través del sufrimiento de su hijo por su actuación injusta. En el segundo caso, se puede observar esta actuación en el ensañamiento con la familia del médico y la comadrona. El narrador comenta que en el pueblo se rumorea que el médico empezó una relación amorosa con la comadrona antes de que la mujer de él se muriese, y que Karli (el hijo de la comadrona) es el resultado de dicho *affair*. Además, el médico abusa de su propia hija.

En resumen, se puede observar cómo los/as niños/as del pueblo toman el castigo como una forma correcta de actuar, siendo educados en esta lógica, la incorporan en su forma de relacionarse con el mundo. En este sentido, hay un momento muy revelador en el que Martin está en el campo, por encima de la barandilla de un puente, y el profesor que está pescando cerca, lo ve y va corriendo a regañarle. A lo que él le contesta: “Dios podría haberme matado. No lo ha hecho. Debe estar satisfecho conmigo”. A través de esta frase, parece que en cierto modo el niño está encontrando una excusa a sus actos, al igual que su padre, detrás de Dios. Así, los niños/as buscan también someter a los demás bajo los valores que creen como justos a través de la violencia, unos valores asignados a la concepción ética de la religión protestante. Por lo tanto, los/as niños/as actúan conforme a lo que ven en casa, lo que sufren en sus propias carnes (Sartre, 1993, 2007).

§ 3.5 La violencia y el poder

Estudiar la relación entre la violencia y el poder y cómo esta se refleja en la obra que estamos analizando resulta ser un tema de gran interés. Entendiendo la acción política como una acción colectiva que se desarrolla fuera del sujeto, Arendt nos invita a pensar el poder como “la posibilidad de concertar y sostener acciones” (Navarro y Romero-Moreno, 2011: 55). En este sentido, la propuesta arendtiana se contrapone a la tradición política predominante que concibe la política como la capacidad de dominación o imposición de una persona sobre otra. Más bien al contrario, Arendt entiende que el poder “corresponde a la capacidad humana, no simplemente para actuar, sino para actuar concertadamente. El poder nunca es propiedad de un individuo; pertenece a un grupo y sigue existiendo mientras el grupo se mantenga unido” (Arendt, 2013: 60). Así pues, el poder depende de la comunidad o el grupo, que

en el caso que estamos analizando se refiere a la población del pequeño pueblo de Eichwald.

En este sentido, las relaciones que se nos muestran a lo largo de la película resultan ser centrales para comprender cómo se sostiene el poder en la comunidad, pero sobre todo, para aproximarnos a cómo se despliega la violencia en su seno, dirigida a desestabilizar dichos constructos. No obstante, antes de adentrarnos en esta idea, debemos vislumbrar cómo en la filosofía arendtiana se contraponen la violencia al poder, para ver así que realmente en el filme no se nos muestran tanto las relaciones de poder en sí mismas (como podríamos pensar a primera vista), como las relaciones de autoridad y coacción, es decir, la fuente de la violencia.

Y es que, utilizar violencia y poder como sinónimos carece de sentido para Arendt, el poder solamente se produce en el impasse de las relaciones entre los sujetos, una relaciones construidas desde la acción colectiva y conjunta, por tanto, fuerza, autoridad y violencia están lejos de ser sinónimos en el marco de la concepción arendtiana de poder. Más bien, conectar o corresponder poder a autoridad, fuerza y violencia supondría reducir la cuestión del poder a la cuestión de la dominación de los seres humanos sobre otros seres humanos. Sería como afirmar que aquél que detenta el poder es quien ejerce la violencia, y esta es una afirmación bastante simplista. De este modo, en el filme podemos encontrar diferentes fuentes de autoridad como por ejemplo el pastor frente a sus hijos/as, el médico y el resto de la comunidad, entre el barón y los jornaleros, entre el profesor y sus alumnos/as, etc. Se trata de entidades jerárquicas basadas en el reconocimiento de que hay una autoridad a la que se debe obedecer, instituciones que funcionan en el marco de lo social porque existe un acuerdo conjunto a la hora de reconocer esa autoridad. Y realmente, en este tipo de relaciones de corte instrumental donde las personas se convierten en medios para conseguir ciertos fines, estos no precisan ser persuadidos constantemente para hacer lo que se les pide, ya que hay un objetivo que se persigue y este es el que dota de sentido a esa misma jerarquía previa sobre la que se sostiene el marco de relaciones.



Imagen 10. Los/as hijos/as del pastor durante la cena.



Imagen 11. Escena final en la iglesia del pueblo.



Imagen 12. El doctor y su hija en la consulta.

Para Arendt, la violencia o los actos violentos se contraponen al poder, tal y como se desprende de las siguientes palabras: “En contraposición, la violencia anula siempre la posibilidad de nuevas acciones” (Loyola, 2011: 28). De esta forma, la violencia no puede generar poder político, si se tiene en cuenta su carácter instrumental. Se puede entender aquí que las acciones violentas protagonizadas por los/as niños/as del pueblo pueden anular la posibilidad de nuevas acciones. Es decir, ¿son los actos violentos de los infantes un instrumento para paralizar la acción autoritaria, y basada principalmente en el castigo, de los adultos? En el contexto expuesto en el filme, encontramos un pueblo donde las relaciones de poder se encuentran claramente delimitadas tanto en la esfera social o pública, como en la que acontece dentro de los hogares, tal y como hemos comentado anteriormente. Si bien no resulta oportuno diferenciar de forma tajante ambas esferas, ya que es cierto que los ademanes de una se reproducen en la otra, cabe señalar que las figuras de autoridad o poder poseen diferentes grados de acción dependiendo de en cuál de ellas se encuentre.

Pongamos como ejemplo el caso del pastor, quien encarna en sí mismo el poder religioso en la esfera pública así como en la privada (donde éste se entremezcla con su figura de padre). No obstante, la forma de ejercer el poder dista mucho de ser la misma

en un espacio u otro, ya que en el hogar vemos cómo este utiliza la violencia física y psicológica para hacer valer su autoridad. Curioso resulta que son los mismos niños/as que sufren dicha violencia procedente del espacio privado, los que harán valer su poder en la esfera pública a través de la violencia. Es decir, si bien los/as niños/as sufren de forma privada la violencia procedente de las figuras de autoridad: los hijos/as del pastor en su casa, y la hija del médico siendo abusada por su padre, los “castigos” que reciben las figuras de autoridad suelen ser públicos.

En cierto modo, parece que los/as niños tratan de reconstruir la noción de poder que parece predominar en el pueblo, o dicho de otra manera, poner de relieve que realmente el poder que se quiere imponer a través de la violencia no es verdaderamente un poder, porque carece del consenso y no nace de la acción conjunta de los individuos, tal como afirmaría Arendt. Así pues, la esfera pública se convierte en el lugar de reunión de los niños cada vez que se produce un episodio violento, es una forma de gritar la ilegitimidad e inmoralidad de la violencia que sufren en sus hogares.



Imagen 13. Los/as niños/as visitan a la hija del doctor después del ataque.



Imagen 14. Los/as niños/as visitan a la comadrona después del ataque a Karli.



Imagen 15. Los/as hijos/as del pastor observan el incendio del granero.

§ Conclusiones

En el presente artículo hemos analizado *La cinta blanca* (Michael Haneke, 2009) desde las bases que nos ofrece la teoría arendtiana y algunas de las ideas de autores

como Peter Sloterdijk y Jean Paul Sartre. En este sentido, los actos violentos que se narran en dicha película nos han llevado a reflexionar sobre los actos de los/as niños/as, así como sobre los valores imperantes en la sociedad que se nos presenta.

Así pues, tal y como hemos podido observar, la estructura creada entre el ser humano y la sociedad, asentada en la lógica de las esferas diferenciadas, se diluye en la cinta de Haneke, donde las pasiones y emociones son reprimidas en lo privado y en lo público, a través de la represión y la inhibición salvaje. De este modo, a los personajes solo les queda canalizar sus emociones a través de la violencia dirigida hacia los demás. Pero no lo hacen de una forma visceral y desordenada, sino que la visceralidad se enfoca como una herramienta de castigo y de reinserción en los valores predominantes, estos son, los valores protestantes del sacrificio y el buen hacer. De este modo, la restricción otorgada por la desaparición constante de la esfera pública en *La cinta blanca*, hace que los personajes repriman todas sus pasiones, carentes de un sitio donde exponerlas. Así, como afirma Sloterdijk, los personajes se enfrascan en una canalización de la represión por medio de la violencia y el castigo.

Los/as niños/as se convierten aquí en artífices y ejecutores de la violencia, pero no son solamente agentes de esa “banalidad del mal” de la que hablaba Arendt, sino también de una violencia que se dirige hacia la autoridad, hacia el poder, los/as niños/as pueden entenderse aquí como los instrumentos de dicha violencia, los instrumentos a través de los cuales los valores protestantes nacionalistas y asfixiantes que se les enseñan son puestos en juego en el día a día para configurar lo que muchos creen que representa en esta cinta los antecedentes para el auge del totalitarismo nazi en Alemania.

En cierto modo, parece que los/as niños tratan de reconstruir la noción de poder que parece predominar en el pueblo, o dicho de otra manera, poner de relieve que realmente el poder que se quiere imponer a través de la violencia no es verdaderamente un poder, porque carece del consenso y no nace de la acción conjunta de los individuos, tal como afirmaría Arendt. Así pues, la esfera pública se convierte en el lugar de reunión de los niños cada vez que se produce un episodio violento, como una forma de gritar la ilegitimidad e inmoralidad de la violencia que sufren en sus hogares. Los valores y la forma de comportarse de los mayores funcionan como espejo

para los niños/as, que son los criminales. De este modo, se comportan como castigadores del que se sale de lo establecido y de los valores protestantes.

En resumen, consideramos que el tratamiento que realiza Haneke sobre temáticas de gran interés social y filosófico como por ejemplo la violencia o la culpa, supone una gran fuente de reflexión para el espectador. En este sentido, la no espectacularización de la violencia que se produce en su obra permite al espectador reflexionar por sí mismo sobre cuestiones cotidianas, así pues, el esfuerzo por comprender lo que se está viendo y la falta de una respuesta cerrada que nos sea brindada por la misma obra, convierten el trabajo de Haneke en uno de los más proclives para suscitar el debate filosófico y crítico, por ejemplo, en las aulas:

This process of seeking someone to blame is what underpins the key question that Haneke's films prompt: why is the director doing this to me? It is a question which entails an awareness of both other (the director) and self (the spectator), and which seeks to understand the relationship between the two in terms of responsibility. And, as we have seen, this search for understanding through self-awareness is the ultimate goal of Haneke's moral Project (Wheatley, 2009: 166).

En conclusión, la reflexión que se ha desarrollado en este artículo nos permite ver que filmes como *La cinta blanca* (Michael Haneke, 2009) pueden emplearse como materiales para trabajar cuestiones como la violencia en nuestra sociedad a través de la reflexión conjunta, ya que brinda un espacio para pensar desde el alejamiento, la violencia estructural que vertebra nuestra vida, y puede brindar en cierta medida, los instrumentos internos necesarios para que cada cual pueda identificarla en su día a día.

Bibliografía

- Arendt, H. (2014), *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona: DeBolsillo.
- Arendt, H. (2018), *La condición humana*, Barcelona: Editorial Planeta.
- Arendt, H. (1999), *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid: Taurus.
- Arendt, H. (2013), *Sobre la violencia*, Madrid: Alianza Editorial.
- Blumenthal-Barby, M. (2014), "The Surveillant Gaze: Michael Haneke's *The White Ribbon*", *October Magazine*, 147, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, pp. 95-116.
- Botero, A. J. e Y. Leal (2013), "El mal radical y la banalidad del mal: las dos caras del horror de los regímenes totalitarios desde la perspectiva de Hannah Arendt", *Universitas Philosophica*, 30, 60, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 99-126.

- Brunette, P. (2010), *Michael Haneke (Contemporary Filme Directors)*, Champaign: University of Illinois Press.
- Burris, J. (2011), "Surveillance and the Indifferent Gaze in Michael Haneke's *Caché*", *Studies in French Cinema*, XI, 2, Taylor & Francis Online, pp. 151-163. doi: 10.1386/sfc.11.2.151_1
- Ferrando García, P. y J. Moral Martín (2016), *Antes y después de Auschwitz. La cinta blanca/La cuestión humana*, Santander: Shangrila.
- Ferrando García, P. (2018), "Las imágenes catódicas como proyección metafílmica en la trilogía de la glaciación de Michael Haneke", *Trípodos*, 42, Ramón Llull University, pp. 121-135.
- Forrest, T. (2015), *Realism as Protest. Kluge, Schlingensief, Haneke*, Bielefeld: Transcript Verlag.
- Fulbrook, M. (2009), *Historia de Alemania*, Madrid: Akal.
- Leiva Bustos, J. (2019), "Mal absoluto, mal radical, banalidad del mal. La comprensión del mal en Hannah Arendt", *Bajo palabra. Revista de Filosofía*, II, 22, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 57-80.
- López Delgado, C. (2006), "El desasosiego de Michael Haneke", *Magazin*, 17, pp. 60-61.
- Loyola, J. (2011), "La ignorancia del poder. Acerca de la violencia y el mal en la filosofía política de Hannah Arendt", *Estudios de Filosofía*, 9, Universidad de Antioquía, pp. 27-43.
- Navarro, L. R. y M. C. Romero-Moreno (2011), "Los conceptos de poder y violencia en Hannah Arendt: un análisis desde la comunicación", *Pensamiento Americano*, 9, 17, pp. 54-66.
- Sartre, J. P. (2007), *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona: Folio.
- Sartre, J. P. (1993), *El ser y la nada*, Madrid: Altaya.
- Sloterdijk, P. (2006), *Normas para el parque humano. Una respuesta a la «Carta sobre el humanismo» de Heidegger*, Madrid: Siruela.
- Speck, O.C. (2010), *Funny Frames: The Filmeic Concepts of Michael Haneke*, New York/London: Bloomsbury Academic.
- Stewart, G. (2010), "Pre-War Trauma: Haneke's *The White Ribbon*", *Filme Quarterly*, 63, 4, University of California Press, pp. 40-47. doi: 10.1525/FQ.2010.63.4.40
- Walker, E. M. (2018), *Hearing Haneke: The Sound Tracks of a Radical Auteur*, Oxford: Oxford University Press.
- Wheatley, C. (2009), *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image*, Oxford/New York: Berghahn Books.
- Williams, J.S. (2010), "Aberrations of beauty: Violence and Cinematic Resistance in Haneke's *The White Ribbon*", *Filme Quarterly*, 63, 4, University of California Press, pp. 48-55. doi: 10.1525/FQ.2010.63.4.48