

Entre el silencio y la palabra... enigmas

*A propósito de las fronteras entre la novela
El Informe de Brodeck y el film La Cinta Blanca*



VICTORIA MORÓN¹

«Artista solo es quien sabe convertir la solución en un enigma.»

Karl Kraus

El propósito de este trabajo es explorar las fronteras temáticas y formales entre la novela *El informe de Brodeck*, de Philippe Claudel (2007) y el film *La cinta blanca* (2009), dirigido por Michael Haneke, siguiendo la tensión creada en el seno del discurso narrativo, entre lo verbalizado y los espacios de silencios múltiples. En ese entrelugar de límites difusos entre lo dicho y lo no dicho parecen configurarse los enigmas que pautan ambas obras. No es ajeno al vínculo entre ellas el hecho de que el autor de la novela es también cineasta, y recientemente tuvimos la oportunidad de ver la película escrita y dirigida por él, *Hace mucho que te quiero*, protagonizada por Kristin Scott Thomas.

«Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Y por eso, para convertirme en eco, de alguna manera debo imponerle silencio. A esa palabra incesante agrego la decisión, la autoridad de mi propio silencio.», dice Maurice Blanchot. (p. 21)

1 Profesora de Literatura. Jaime Zudáñez 2773/301. Montevideo. vimoron@adinet.com.uy

«Yo no hice nada y, cuando me enteré de lo que acababa de pasar, me habría gustado no hablar nunca de eso, maniatar mi memoria, tenerla bien sujeta en sus ligaduras para que estuviera tranquila, como una garduña en una jaula de hierro.» (Destacado V. M.), se lamenta Brodeck al iniciar su relato. (p. 11)

Así quedan trazadas desde el comienzo las líneas de fuerza que van a estructurar la novela: discurso impuesto, silencio buscado. Ya veremos, sin embargo, que esas líneas se complejizan en su desarrollo: frente al relato «oficial» encargado por el pueblo a Brodeck, este construye un relato secreto, paralelo, que es la propia novela que leemos; y contra el deseo de silencio que manifiesta, el discurso oculto, la necesidad reprimida de hablar, emerge entre las vallas doblemente impuestas, tanto por la angustia del personaje como por la presión (represión) colectiva del pueblo.

El hilo anecdótico de la novela tiene como voz narradora a su protagonista Brodeck, habitante de un pueblo innominado (podríamos reconocerlo como alemán o austríaco, poco después de la Segunda Guerra), a partir de que las figuras representativas del pueblo exigen a Brodeck que relate «lo que ha ocurrido», y que es, según iremos descubriendo, el asesinato de «Der Anderer», un extranjero llegado poco antes, crimen en el que todos menos Brodeck han participado. Él mismo no es oriundo de ese lugar: llegó allí con cuatro años, salvado por una mujer que lo recogió y lo crió cuando quedó abandonado tras un pogrom y se instalaron en el pueblo.

Si bien a los efectos de esta exposición vamos a seguir un orden cronológico en el relato de determinados sucesos, es notorio que en la novela, como también en la película, la estrategia narrativa exhibe una temporalidad fragmentada, que procede como siguiendo la libre asociación de ideas del narrador, y que por lo tanto no mantiene continuidad cronológica en cuanto a los hechos relatados. Por el contrario, un mismo suceso puede aparecer referido en diferentes momentos, pero captado en distintos ángulos según el contexto en que se inserta, como los fragmentos que componen la imagen en un caleidoscopio.

«Acabo de releer mi historia desde el principio. No me refiero al informe oficial, sino a esta confesión. Le falta orden. No ceso de divagar.» (p. 179)

«No soy escritor. Este relato, llegue o no llegue a leerse, lo demuestra de sobra: avanzo, retrocedo, me salto el hilo temporal como quien salta una cerca, me voy por las ramas y, sin quererlo, quizás no explico lo esencial.» (p. 101)

«DER ANDERER». EXTRAÑEZA Y EXTRANJERÍA

Hay en este pueblo dos extranjeros: «Der Anderer», así llamado por todos cuando se presenta con su extraña figura, sin que se sepa a qué ha venido, y Brodeck, llegado hace mucho y aparentemente integrado por completo, y que vive con Fédorine, su madre adoptiva, Eméline, su esposa, y su hijita. Brodeck vivió como uno más de los pobladores, hasta que las circunstancias de la historia destruyeron la indiferencia apacible de la vida en común. La «otredad» o extranjería de Brodeck fue un signo distintivo que, sucesivamente, lo convirtió en *el elegido* y *el sacrificado*. Fue elegido cuando el pueblo todo decide enviarlo a la capital y costear sus estudios en la universidad, porque necesitaban formar a alguno de sus jóvenes para convertirlos en maestro, médico o notario. «Y me eligieron a mí». También lo obligan, llegado el momento, a escribir para dar cuenta de lo sucedido, según se consigna al comienzo de la novela.² Y cuando el devenir histórico lo requiera, Brodeck también será elegido como chivo expiatorio, sacrificado en aras de la tranquilidad de los otros. El pueblo es ocupado por tropas nazis, que después de decapitar a alguien que ocultó un arma, exigen la entrega de dos «Fremdär, extranjeros, basura», como tributo de «purificación». Así, Brodeck es entregado y conducido a un campo de concentración. No está dentro de los límites de este trabajo la descripción del horror vivido por el personaje, horror que no ha dejado de ser tema de angustia y reflexión a partir del Holocausto. Solo podemos, desde el enfoque de estos comentarios, pensar acerca del miedo como desencadenante del mal en una comunidad:

«Mucho más que el odio, o cualquier otro sentimiento, lo que me había transformado en víctima era el miedo que sentían otros.» (p. 203)

2 En este punto importa señalar que en La cinta blanca también hay un narrador, cosa no habitual en una película, y que es precisamente el maestro del pueblo el que tiene a su cargo el relato.

«La estupidez es una enfermedad que casa bien con el miedo. Una y otro se alimentan mutuamente, creando una gangrena que solo pide propagarse.»
(p. 251)

Brodeck volverá como sobreviviente del infierno, cuando se lo había dado por muerto, convirtiéndose por su mera presencia en la perturbadora mala conciencia colectiva. Más aún, porque Eméline también es sobreviviente de una violación y fue dada por muerta, al querer defender a tres jóvenes casualmente llegadas a la aldea a poco de la detención de Brodeck, violadas y asesinadas. Así, a su regreso este encuentra a Eméline sumida en el silencio total, excepto por el canturreo en letanía de una cancioncilla, y a la hijita producto de la violación.

Y aparentemente la vida del pueblo sigue su curso, hasta la llegada de un personaje estafalario, afable pero enigmático, cuyo nombre se desconoce y es apodado por los demás como el «Anderer», el Otro. Se instala en la posada, despierta curiosidad, y luego inquietud e irritación por el misterio que lo envuelve, al ir deambulando con un cuaderno en el que escribe o dibuja cosas que nadie sabe. Hasta que una noche organiza una exposición de sus dibujos a la que todos asisten, y allí están, lugares y gentes expuestos a la mirada colectiva, y comienza el reconocimiento. Y con este, reaparece el temor.

«En el retrato de Göbler, por ejemplo, la ejecución era tan astuta que, mirándolo desde el ángulo izquierdo, se veía la cara de un individuo sonriente, con la mirada perdida y el semblante sereno, mientras que, al contemplarlo desde la derecha, las mismas líneas fijaban la expresión de la boca, los ojos y la frente en un rictus bilioso, una especie de horrible mueca, altanera y cruel.» (p. 242)

El arte revela así en aquellos dibujos su poder visionario, hasta el punto de que en las raíces de unos sauces se percibían las caras de las chicas violadas, asesinadas y secretamente enterradas. Cada cual, entonces, ve expuestos a la luz sus secretos, sus miserias, las culpas colectivas y los remordimientos encapsulados. Es así que en ese magma de miedos resurgidos y de secretos amenazados va a emerger en la comunidad el único reflejo defensivo que su subjetividad les permite: destruir mediante la violencia el objeto

desestabilizador, acto que genera pocas resistencias morales en cuanto esa fuente de inquietud es un extranjero, el otro por antonomasia. Bien lo sabe el sacerdote del pueblo, que hace tiempo ha perdido la fe:

«Ese hombre era como un espejo. Sí, no necesitaba abrir la boca. Devolvía su imagen a cada uno. (...) Y los espejos, Brodeck, acaban rompiéndose.» (p. 126)

La carátula de la novela en la edición de Salamandra presenta una fotografía: dos ancianos ante sendos vasos de cerveza acodados en un mostrador. En realidad, solo uno de ellos aparece casi frontalmente, de perfil ante su vaso, con la cara apoyada en una mano; el otro, también de perfil, da la espalda al mostrador. Además de su edad, les es común la apariencia pueblerina, con sus gorras y sus rostros curtidos. Personas simples, pero captados en un gesto revelador. Lo que resalta en la imagen es el juego de simetrías y asimetrías. Dos viejos prontos a tomar una cerveza en una taberna... pero el perfil de uno mira hacia delante, y el del otro, de espaldas, en dirección opuesta. Otra cosa les es común: la expresión pensativa, absorta, cada cual mirando (¿con preocupación?, ¿con angustia?) hacia atrás o hacia adelante (¿hacia el pasado o al futuro?), pero sin duda, también, hacia adentro. ¿Qué ven más allá del cuadro de la foto? El paratexto que es la carátula con su imagen anticipa y condensa uno de los enigmas que nos plantea la novela: ¿Qué ven los personajes en su intimidad ocultada? ¿Qué ve el lector detrás de la opacidad y la reticencia del discurso y del espesor del silencio?

LAS VIDAS SECRETAS

En cuanto a la película *La cinta blanca*, plantea el misterio de ciertos actos de violencia in crescendo, cuya autoría se desconoce, producidos en una pequeña comunidad rural protestante alemana a principios del siglo XX. La mirada del director, Michael Haneke, va alternativamente del mundo de los adultos al de los niños, cuyo protagonismo es paralelo al de aquellos. La acción toda está jalonada por la violencia que atraviesa esa comunidad en todas direcciones: de los adultos sobre los niños, de los hombres sobre las mujeres, del terrateniente sobre sus campesinos. Es una violencia institucionalizada, incorporada a la vida cotidiana con la resignación con que se aceptan los hechos de la naturaleza.

El pastor impone a sus hijos una obediencia absoluta, castiga las ausencias indebidas con golpes de látigo, y la sospecha de masturbación de uno de los niños con la humillación y la obligación de dormir con las manos atadas. El médico viudo maltrata ferozmente de palabra a la mujer con quien tiene sexo (una partera con un hijo mentalmente minusválido, probablemente hijo del médico), y abusa sexualmente de su propia hija de catorce años.³ El barón ejerce un poder feudal sobre los campesinos que trabajan en sus dominios, y es igualmente despótico en el ámbito familiar.

Sobre este telón de fondo «normal» se produce lo «anormal», la violencia anónima que desestabiliza la situación. El primer suceso es un accidente provocado que hace caer al médico del caballo con serias lesiones; el hijo del barón es hallado atado a un árbol con las nalgas ensangrentadas; tales incidentes continúan in crescendo, al punto de que el niño retrasado desaparece, y cuando lo encuentran ha sido torturado y herido en los ojos. Estos son apenas algunos de los muchos hechos misteriosos que se van sucediendo en el pueblo, aunque es muy plausible que sean los niños sus agentes. Hay algo significativo en la elección que ha hecho el director entre lo mostrado y lo omitido. El espectador presencia las escenas de violencia física y moral de los adultos entre sí y sobre los niños, pero las que suponemos perpetradas por los niños, salvo alguna excepción, son elípticas, como si los efectos de los actos de una generación sobre la siguiente permanecieran en la zona de sombra de lo impredecible.

TERRITORIOS FRONTERIZOS

No es casual que la acción de ambas obras se desarrolle en un ámbito campesino claramente aislado de contactos sociales ajenos al entorno local. Hay en esos espacios culturales cierta brutalidad derivada precisa-

3 Vale la pena destacar, como excelente ejemplo de cómo el lenguaje intenta encubrir la verdad que se transparenta a través de la mentira, la escena en que el médico viola a su hija. El hermanito de la chica, de unos cinco años, despierta en la noche oyendo llantos y quejidos. Se asoma a la habitación de su hermana, y ella está sentada en la cama, con el primer plano ocupado por la espalda del padre. La muchacha quiere explicarle sus lágrimas al hermanito y enmascara la agresión sexual diciéndole que el padre *le está agujereando las orejas* para los pendientes porque pronto *tendrá que usar los de su madre*.

mente de la convivencia con una naturaleza a la que hay que doblegar con el esfuerzo cotidiano, en contacto directo con la vida animal y los hechos fisiológicos en una proximidad permanente, lo cual unido al laconismo de una vida social poco desarrollada, confluye en la construcción de subjetividades no expansivas, con parquedad de lenguaje, y con escasos recursos psíquicos para efectuar procesos sublimatorios. En ese contexto de cultura bárbara, según la expresión de Barrán, ese primitivismo emocional no permite discriminar y elaborar desde la propia subjetividad la naturaleza de las pasiones que conmueven el espíritu, y a menudo solo es posible controlarlas suprimiendo mediante la violencia el objeto exterior que las provoca.

Pero no son los actos de violencia en sí mismos, presentes tanto en la película como en la novela, el objeto de mi interés en cuanto al espacio fronterizo entre ambas, sino ciertas características comunes en relación a los contextos sociales y psicológicos en que se manifiestan, pero sobre todo al silencio y los enigmas que rodean ciertos actos. Más precisamente, el foco de mi atención no es el silencio y el secreto en el plano anecdótico, obviamente motivados por el interés de ocultamiento de los personajes, sino el silencio y el secreto como estrategias narrativas en función de los efectos estéticos de estas obras.

La primera noción de algunos territorios comunes en las obras consideradas en este trabajo se me presentó con la percepción de ciertos ecos con que cada una respondía a la otra, y que al tratar de ubicarlos en su relación, más allá de los elementos más notorios ya consignados, pueden identificarse como nexos sutiles que establecen una red de significantes en común. Están, por supuesto, los actos de violencia, los secretos, el miedo, la culpa. Ambas obras encierran enigmas a develar: ¿Quién era verdaderamente el Anderer? ¿Quiénes son los responsables de los sucesos terribles que estallan como una pústula en *La cinta blanca*? ¿Cómo se explica la huida de la partera y qué ha sido de su hijo?

Pero también hay correspondencias mucho más sutiles. En la película, una niña, hija del pastor, clava unas tijeras en el pájaro enjaulado de su padre. En la novela, un chico de doce años hijo de un campesino embrutecido por el alcohol le dice a Brodeck:

«Cuando veo un pájaro muerto y lo cojo —me dijo— los ojos se me llenan de lágrimas. No puedo evitarlo. Nada puede justificar la muerte de un pájaro. Pero si mi padre reventara ahora mismo, aquí, a mi lado, le juro que me pondría a bailar alrededor de la mesa y lo invitaría a usted a una copa.» (p. 100)

Ese chico, que llevaba en su rostro y cuerpo las señales de los castigos constantes «traslucía golpes y dolor, la cuota de heridas que cada día traía con implacable regularidad.» También la hija del pastor, obligada a llevar la cinta blanca, recordatorio de la pureza exigida, llevaba en su alma las señas del daño recibido. Los niños de ese pueblo son víctimas y victimarios, objeto de abusos y agentes de otras violencias en niños más débiles. Brodeck recuerda cuando los chicos del pueblo se reunieron para patinar en el lago helado, y uno de ellos arroja lejos la merienda de un pequeño, y lo obligan a ir a buscarla. El hielo se rompe mientras él se acerca gateando temeroso, y aunque el niño helado finalmente es rescatado, desde entonces ya no podrá hablar normalmente; de ahí su apodo: «Zungfrost», lengua helada. Como en espejo de la novela, la película es un cúmulo de violencia que los niños revierten en otros niños.

Otro elemento en común es el narrador en cada una de las obras: son los personajes letrados en su comunidad, los que no toman parte activa en el mal generalizado que corroe las vidas de la mayoría, un lugar peligroso, como intuye Brodeck, «porque, en el fondo, ser inocente entre culpables es igual que ser culpable entre inocentes.» Son también los únicos capaces de sentir amor, en lugar de los vínculos sadomasoquistas que unen a otros personajes, y en ambos casos terminarán alejándose del pueblo como única forma de conservar la salud moral.

«No esperaba que hubiera otra partida. Pero puede que para los que son como nosotros (...) no haya más que partidas, eternas partidas.», dice Brodeck (p. 277).

Es también altamente significativo que tanto en la novela como en la película la acción se desarrolle, precisamente, en la frontera temporal de una guerra: en una, apenas terminada la Segunda Guerra; en la otra, el final coincide con el estallido de la Primera, como si los sucesos que tienen

lugar en el microcosmos pueblerino solo pudieran encontrar la plenitud de su sentido al inscribirse en el macrocosmos de un acontecer histórico que los contiene y los trasciende.

Pero entre todas las correspondencias, hay una que reviste un valor estético excepcional, y es el manejo del silencio como recurso expresivo. Por un lado, *La cinta blanca* carece de banda sonora; es posible que el espectador no lo perciba en un primer momento, pero se perciben sus efectos. El clima ominoso procede no solo de lo que está viendo, sino sobre todo de lo que las imágenes están ocultando, cosa que el silencio subraya porque no hay música de fondo que ocupe ese vacío. Por otro lado, en la novela, el protagonista encuentra a su regreso del campo de concentración a su esposa sumida en el silencio, ausente de sí misma a partir del trauma vivido, y solo tiempo después él sabrá el origen del mutismo de Eméline. En este caso, el silencio de un personaje tiene que ver con el contenido del relato. Me quiero referir también y sobre todo a otra clase de silencio, que corresponde a otro plano de la escritura y que hace al estilo narrativo. El gran desafío para un escritor no está en hablar del silencio de los personajes, sino en hacer asomar el silencio a través de su propio discurso, puesto que eso entraña la paradoja de que es mediante la palabra, y solo mediante la palabra, que el escritor revela la presencia del silencio, y quizás nadie como Beckett ha tenido tal dominio de ese arte.

La voz narrativa habla —escribe— puesto que Brodeck se ve obligado a ello, pero su discurso encubre otro que debe (¿quiere?) ser silenciado, y ese silencio inquietante y cargado de sentido se va a manifestar encajado en el lenguaje, amenazando con el vacío entre palabras y palabras o tendiendo un puente de signos implícitos entre los signos lingüísticos manifiestos. ¿Guarda algo que no ha sido expresado, o que no podrá ser expresado? Entonces el enigma asoma con su inquietante seducción, y nos coloca en el borde de un saber imposible, puesto que no habrá verdad revelada, pero tampoco nos permitirá volver a la seguridad de la «inocencia», cuando todavía no habíamos traspasado la frontera de un texto que nos esperaba como lectores. ♦

RESUMEN

Se propone explorar las fronteras temáticas y formales entre la novela y el film mencionados, a través de la tensión creada en el seno del discurso narrativo entre lo verbalizado y los múltiples espacios de silencio. Estas estrategias narrativas configuran los enigmas que pautan ambas obras.

Descriptores: LO SINIESTRO / OTRO / MIEDO / MALDAD

Trabajo-tema: *El informe Brodeck*. Claudel, Philippe. *La cinta blanca*. Haneke, Michael.

SUMMARY

The author's purpose is the exploration of the formal and thematic borders between the novel and the film through the tension between that which is verbalized and the various silences in the narrative discourse. These narrative strategies give form to the enygmas that characterize both the film and the novel.

Keywords: THE UNCANNY / OTHER / FEAR / EVIL

Works-Subject: *Brodeck's report*. Claudel, Philippe. *The white ribbon*. Haneke, Michael.

BIBLIOGRAFÍA

BARRÁN, J. P. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Tomo I. La cultura bárbara. Montevideo, Banda Oriental, 1989.

CLAUDEL, P. *El informe de Brodeck*. Barcelona, Salamandra, 2009.

BLANCHOT, M. *El espacio literario*. Barcelona, Paidós, 1992.