

**2016- Congreso On Line de Ética y Cine. Organizado por Cátedra I de Psicología, Ética y Derechos, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.**

Disponible en: <http://eticaycine.org/La-cinta-blanca,3347>

**La poética del desprecio. Un análisis de las relaciones intergeneracionales en *La cinta blanca* de Michael Haneke**

Steimbregger, Lautaro - lautarosteimbregger@gmail.com

Spera, Ailen- agora\_23@hotmail.com

**Resumen**

El presente trabajo propone un análisis del film *La cinta blanca* (*Das weisse Band*, Haneke, 2009) centrado en la relación entre infancia y desprecio. La tensión entre el universo adulto y el universo infanto-juvenil constituye el conflicto de la trama principal. Asimismo en los aspectos formales de la película se reflejan las lógicas de las diversas afecciones vinculadas al desprecio. De este modo tanto la narración como la puesta en escena se constituyen desde la ausencia y la negación para producir un relato que habilita la reflexión sobre el funcionamiento del desprecio y sus efectos sobre la infancia.

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

**Abstract**

This paper analyzes the film *The White Ribbon* (*Das weisse Band*, Haneke, 2009) focused on the relationship between childhood and contempt. The tension between the adult universe and the child and teenager universe is the conflict of the plot. Also, the film's formal aspects reflects the logic of the various feelings related to contempt. Thus, the story-telling and the *mise-en-scene* are formed from the absence and denial to produce a story that enables the reflection about the functioning of contempt and its effects over the childhood.

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

## Introducción

El desprecio es uno de los denominados “conceptos impuros” (Laclau, 1996), aquellos que para formularse precisan incluir dentro de sí eso que los niega. Diversos autores (Slotedijk, 2011; Honneth, 1997; 2011; Rancière, 2013) coinciden en definir el desprecio como lo opuesto al reconocimiento y la consideración. Negar el reconocimiento es atentar contra la presunción de horizontalidad e igualdad entre las personas.

Para Spinoza (1980) el desprecio pertenece al grupo de las pasiones tristes, junto con la envidia, la burla, el resentimiento, el odio, el rencor, la maldad, la cólera, la crueldad y el escarnio. Pasiones opuestas a las alegres, que disminuyen la potencia de acción y conducen al terreno ético del mal o de lo incorrecto. El desprecio, en particular, “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” (Spinoza, 1980: 172). En otras palabras, las personas despreciadas, si no son desapercibidas o invisibilizadas, son percibidas desde la falta, la negatividad o la inferioridad.

*La cinta Blanca* (*Das weisse Band*, Haneke, 2009) transcurre en vísperas de la primera Guerra Mundial en un pequeño pueblo protestante del norte de Alemania. El mundo de los adultos y de los niños está claramente diferenciado, como así también los roles de cada actor social. Sin embargo, un día un conjunto de crímenes, cada vez más cruentos, comienzan a irrumpir la ascética rutina de la comunidad organizada en torno a las figuras del Barón, el Pastor y el Médico. Los adultos, inmersos en sus ocupaciones y sus propias miserias son incapaces de sospechar de los niños del coro. Cuando finalmente tienen la oportunidad de hacerlo prefieren negarlo. Los crímenes quedan sin resolver, nadie se atreve a hurgar en su propia intimidad y a ese pequeño pueblo llega la noticia de la inminente guerra.

La infancia es uno de los temas centrales del film y el desprecio afecto predominante en las relaciones que se estableces, ya sean intergeneracionales o hacia el interior de los mismos grupo. Asimismo, en el film el desprecio se manifiesta como vínculos, acciones y sensaciones que se impregnan en la forma del relato. En este sentido, una de las características más destacables del film es el trabajo que se realiza desde la puesta en escena en relación a la ausencia. Una narración que avanza desde la casi negación del conflicto y sus protagonistas, y donde la puesta en escena evidencia la crudeza de esa negación. Lo que no se muestra y no se cuenta es en una parte fundamental de lo que se narra. El desprecio es parte integral de la narración (contenido y forma) permitiendo la construcción de sentidos complejos y de gran impacto ético.

## Infancia y desprecio

La principal tensión en *La cinta blanca*, motor mismo de la historia, se evidencia entre las generaciones: los adultos y los niños o adolescentes. 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). No obstante, la tensión entre jóvenes y adultos que se vive en el pequeño pueblo alemán, adquiere rasgos e intensidades singulares en sintonía con el final del film: la guerra. Haneke no ignora el potencial trágico de esta tensión: "(...) creo firmemente que varias generaciones que libran pequeñas guerras desembocan tarde temprano en una guerra general" (en Lerman, 2010).

En este sentido, el universo de *La cinta blanca* logra de poner en escena el reticente adultocentrismo característico de las sociedades modernas. Es así como los niños y los adolescentes del pequeño pueblo alemán se encuentran subordinados a la voluntad de los adultos, tanto en las relaciones formales o institucionales como en las informales o casuales.

El Adultocentrismo destaca la superioridad de los adultos por sobre las generaciones jóvenes y señala el acceso a ciertos privilegios por el solo hecho de ser adultos. 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 de poder desigual, se expresa de diferentes formas y la perpetúan diferentes instituciones: la familia, la escuela, el ejército, la iglesia y el Estado. No obstante, en todas estas instituciones la relación subyace una impronta pedagógica. Sloterdijk 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'. (2002: 292)

En las sociedades adultocéntricas la niñez es sinónimo de incompletud, incapacidad, inmadurez, irracionalidad, etc. En definitiva, se define por lo que aún no es, por la falta. Sin ir más lejos, la etimología de la palabra *infans* devela esa carencia, dado que infante es el que no habla, el que carece de dicha facultad y según diversas teorías (filosóficas, psicológicas, antropológicas, etc.) aún vigentes, el lenguaje y su uso definen lo humano. En consecuencia los niños de *La cinta blanca* son tratados como futuros adultos, y no como niños.

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. La disciplina, como método pedagógico y político para el control de los cuerpos y el encausamiento de los individuos se asienta en este principio. “La disciplina es una anatomía política del detalle”, dice Foucault (1989: 143), y detalles, minucias que modelan los cuerpos y las conductas, son los que se visibilizan en el film para evocar las acciones ausentes en las cuales se sustenta el conflicto principal. Esto se refleja en la pulcritud de los niños, en la denodada inspección del pastor sobre las conductas y apariencia de sus hijos, pero sobre todo en la forma que asumen los cuerpos, ya sean retraídos como en el caso de Martin o fríos e inexpresivos como Klara ante la mirada adulta.



*El cuerpo de Klara se caracteriza por la frialdad e inexpresividad. Se muestra siempre pulcra y erguida ante la mirada ajena. Sin embargo, el film se atreve a acompañarla durante la intimidad de su venganza: encorvada, despeinada y con la mirada torva toma revancha de su padre en su pequeño canario.*

El cuerpo es el espacio la disciplina. En la escena donde el pastor le pide a Martin que confiese sus prácticas onanistas nocturnas, el primero funda su sospecha en las ojeras y el aspecto cansino del púber: “tu rostro lo dice todo”. De esta manera, observando diferentes signos faciales o gestos, su padre indujo la práctica que los producía, pues “un

cuerpo bien disciplinado forma el contexto operatorio del menor gesto” (Ibíd: 156). Luego de esta confesión forzada, Martín comienza a dormir con las manos atadas a los costados de la cama, para que no vuelva a caer en la tentación de aquel 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 crianza, son propias de una sociedad del desprecio.

En *La cinta blanca*, la moral protestante es una moral aplastante. El *deber ser* opera con rigidez y frialdad sobre las nuevas generaciones. La pureza y la inocencia son los valores supuestos inherentes a la infancia; a la infancia “normal”, esa representación que han construido los adultos para normativizar las diversas experiencias que transitan niños y niñas en un determinado contexto socio-histórico. Pero esta representación, no sólo es ontológica, en tanto otorga *ser* a un grupo humano, sino que también es moral, ya que determina un *deber ser*: los niños y las niñas del pequeño pueblo alemán *deben ser* inocentes y puros por el hecho de pertenecer a un grupo etario, por *ser* infantes. Un ejemplo claro y significativo de ello, es cuando el pastor les coloca a Klara y Martin una cinta blanca en sus brazos, como forma de castigo por haber llegado tarde al hogar, y acompaña ese acto con las siguientes palabras: “su color blanco debía recordarles la inocencia y la pureza”.

Los efectos de este aplastamiento u opresión de la moral sobre los infantes, son las pasiones tristes y los actos de venganza que éstas motorizan. “La venganza es un plato que se come frío” reza el proverbio Klingon, una frialdad que atraviesa tanto la historia como la puesta en escena. Los violentos castigos impartidos a los adultos, tienen una intención política si se los piensa como “un ejercicio de subversión contra una otredad mayoritaria que los oprime” (Ramírez Miranda, 2012: 20). Sin embargo estos castigos, por más perturbadores que puedan resultar, no escapan a la lógica moral del protestantismo, es más, se justifican en ella. La nota que aparece junto al cuerpo maltratado de Karli, es una sentencia religiosa: “*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*”. Entonces, lejos de revelarse contra la moral protestante que los oprime, toman elementos de ella para erigir un deber ser más severo y punitivo. En una entrevista, Haneke expresa:

Mi principal objetivo era presentar a un grupo de niños a los que se inculcan valores considerados como absolutos y cómo los interiorizan. Si se considera un principio o un ideal como algo absoluto, sea político o religioso, se convierte en inhumano y lleva al

terrorismo. También había pensado en otro título para la película, “La mano derecha de Dios”, ya que los niños aplican al pie de la letra los ideales y castigan a aquellos que no los respetan al cien por cien. (en Lemercier, 2009)

En otra entrevista el director sostiene: “Los niños son personas. Ellos no son mejores ni peores que cualquier adulto. Son simplemente más indefensos. Las heridas psicológicas infligidas a ellos pueden ser reprimidas por un tiempo, pero todo lo que duerme vuelve a despertar un día” (Haneke, en Sony Pictures Classics, 2009: 5). Con estas palabras, el director de *La cinta blanca*, por un lado, se opone a la reproducción del desprecio adultocéntrico que mira desde arriba y con sospecha a la niñez (incluso cuando se los juzga inocentes y puros), pues, al reconocer a los niños como personas, los pone en el mismo plano que los adultos; y por otro lado, ofrece pistas sobre los motivos intrínsecos que conducen a los niños a planear y ejecutar su venganza.

### **Puesta en escena del 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 podría definirse como focalización externa (Gaudreault y Jost, 1995), donde el narrador sabe menos que el protagonista, siempre y cuando se reconozca al conjunto de niños encabezados por las figuras de Klara y Martin, como protagonistas.

En este sentido es particular la forma en que se construye la dosificación de saberes a través de la voz del maestro y el desarrollo de la audioimagen. Por un lado la información aportada verbalmente por el narrador diegético (el maestro), caracterizado como testigo de los hechos que eventualmente diverge narrando su propio derrotero amoroso, tiende a dar información espacio-temporal, ofrecer datos o sintetizar acontecimientos de carácter público, referir a situaciones futuras y, especialmente al inicio y al final, formular preguntas. A veces estos datos completan o contextualizan la imagen, en otros casos las palabras del maestro se distancian completamente de lo que ofrece la imagen.



*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 (...)” (Inicio de escena 1:36:42)*

Efectivamente, la imagen se escapa al conocimiento, de por sí fragmentado y escaso, del maestro durante la mayor parte del relato. A través de lo visible el enunciador fílmico se adentra cautelosamente en la intimidad de las familias, poniendo al descubierto las zonas más oscuras de las relaciones intergeneracionales, y asomando tímidamente al mundo infantil.

La imagen, como la narración misma, se concentra en el mundo adulto, principalmente en las familias relacionadas a tres formas de poder que determinan el funcionamiento social tanto en lo privado y como lo público: el estado (el Barón), la religión (el pastor) y el biopoder (el doctor). El mundo infantil, en cambio, es elidido. Durante todo el film son escasas las escenas en las que los niños aparecen y prácticamente carecen de diálogo, pero dejan entrever el funcionamiento de ese grupo invisibilizado y las pasiones que lo habitan.

A través de las diversas presencias y ausencias, evocadas mediante los recursos la imagen y el sonido, 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 un complejo de relaciones a partir de las cuales se construyen los sentidos del film.

El blanco y negro no sólo remite a las imágenes propias del contexto evocado en la historia (fotografía y cine primitivo) sino también el valor simbólico de la dupla: ausencia y presencia de luz. Este dualismo también repercute en el ritmo del film, que oscila entre dilataciones y pausas sobre acciones nimias, y abruptos pasajes entre escena que interrumpen tensiones. En general, los pasajes entre escena suelen implicar un cambio importante en la luminosidad e incluso en el contraste, sin embargo en ocasiones estas relaciones gráficas (Bordwell y Thompson, 1995) adquieren un carácter sumamente drástico reforzando el efecto de corte y discontinuidad 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 pasiones alegres/pasiones tristes. 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 están 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 dan en interiores que privilegian claves medias con bajo contraste.

En relación a la cámara, tiende a mantenerse dependiente de las acciones que muestra. Se recurre al plano secuencia, donde movimientos siempre aletargados y precisos acompañan los trayectos de los personajes; otro recurso muy utilizado es el montaje interno de cuadro, los personajes desarrollan su acción acercando y alejándose de la cámara, estática y a distancia prudencial; y en las escenas con diálogos es usual la figura de montaje del plano y contraplano respetando siempre las reglas de continuidad. Sin embargo, se observan situaciones en las que la cámara se independiza, deja que los personajes se evadan al fuera de campo, sus acciones quedan invisibilizadas, y la cámara espera inmóvil la reaparición de algún cuerpo. 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 insistentemente los movimientos de madre y ambos hijos hasta que entran al despacho del pastor, la mirada se detiene, el tiempo corre. Martin vuelve a salir y la cámara lo acompaña en su búsqueda hasta que regresa al despacho, se detiene nuevamente a distancia de la puerta, 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), el efecto distanciador de los planos generales, y el marcado efecto simbólico de los escasos planos detalles. Los valores más cerrados, que oscilan entre el plano medio y el plano pecho, enfrentan al espectador con los rostros y sus gestos, el espacio donde los afectos se manifiestan. Deleuze (en Gardies, 2014: 28), propone pensar los planos de rostro en términos de *imagen-afecto*: "no hay primer plano de rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, todos son el afecto, la imagen-afecto". En este sentido, primer plano, rostro y afecto, son la misma cosa. En la película no abundan los primeros planos, empero, son los planos pechos y planos medios, y en ocasiones planos

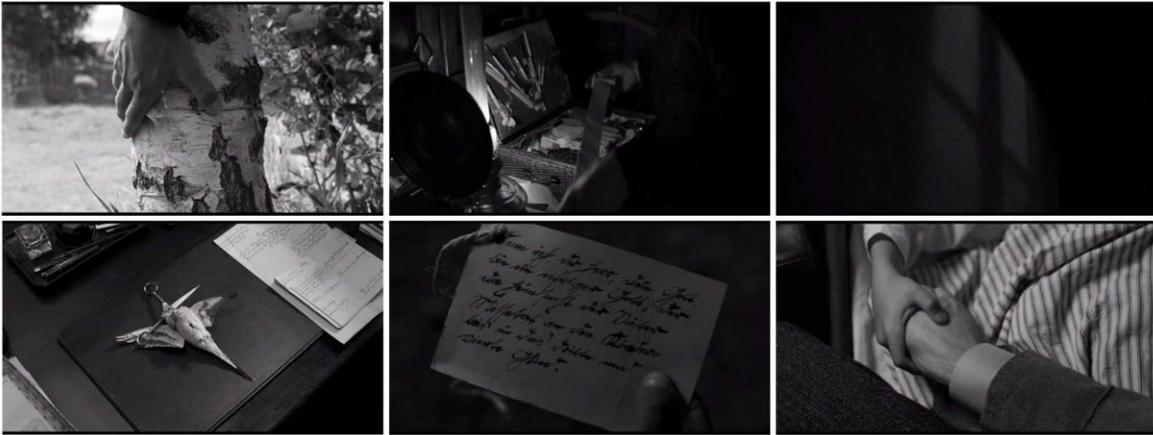
enteros, los que operan como imagen-afecto porque la presencia del cuerpo humano está siempre cargada de afecciones. Por otro lado, si bien los afectos pueden ser nombrados, sea por el narrador o por los mismos personajes afectados, será a través de los planos cerrados que accedemos a la percepción de los mismos. No poder huir al visionado del rostro del otro, triste o alegre (y sus variantes), conduce a una inexorable afectación de la propia mirada, que buscará asimilarlo con las figuras de sentimientos y emociones ya reconocidas por experiencia propia.



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.



El tercer conjunto, compuesto por los planos detalles, es el más acotado y están dedicados a objetos que detentan una poderosa carga simbólica: el árbol que sostenía 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 portaba Karli y la mano del hijo 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.



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, Sigi, por la flauta). Por otra parte, el diálogo está siempre en primer plano. Pero la palabra pertenece al mundo de los adultos, los niños han de sopesar sus declaraciones y la mayor parte del relato quedan relegados a un inquietante mutismo. Es interesante también como 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 incomoda presencia, el film es un enorme silencio irrumpido por las voces de los adultos mientras labran el desprecio.

Todo lo visible y todo lo audible accionan construyendo el elemento más potente del film: la ausencia. En este sentido el fuera de campo y la elipsis son figuras centrales del relato. Son escasas las escenas donde la violencia es explícita, sin embargo es en este escamoteo desde la puesta en escena en donde la violencia se manifiesta.

La narración avanza y, progresivamente, va dejando entrever a los responsables de los siniestros sucesos: los niños del coro, encabezados por Klara, la hija mayor del pastor (la única que tiene voz cuando están en grupo). Sin embargo, los actos violentos, las torturas y vejaciones, rara vez ingresan al campo visual (las golpizas infringidas por los padres a sus hijos siempre quedan en el fuera de campo) o no son parte del tiempo narrado, apenas se sugiere su inicio (como cuando Klara se dispone a matar al pájaro) o se presentan los actos consumados (las acciones de los hijos del capataz para enfermar al bebe, el incendio, la violación de Anni, la vejación de Sigi, la tortura de Karli). Los cuerpos cosificados la mayor parte del tiempo son escamoteados a la mirada, quedando en el fuera de campo generalmente obturados por la presencia de otros cuerpos. 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. Asimismo, en el resto de las escenas en donde la violencia es explícita, como cuando el Doctor cae de su caballo o durante el ataque del hijo del capataz a Sigi, la cámara se mantiene alejada.



*El fuera de campo oculta el cadáver de la campesina y del llanto de su esposo. Más tarde el tumulto impide ver el cuerpo vejado de Sigi. Cuando el pequeño Rudolf abre la puerta el acoso de Anni ha concluido, visualmente el cuerpo de su padre apenas permite que la figura blanca asome.*

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. Acciones humillantes, cosificantes, que son cometidas puertas adentro en el caso de los adultos, o en absoluta complicidad, en el caso de los niños; acciones que se prefieren no ver. 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, quizás lo que no deseamos mirar. La puesta en escena construye un mundo que se percibe hostil, fragmentado y escamoteado. El tiempo pasa lentamente, el narrador diegético anuncia el cambio inexorable, pero todo parece estático, como lo reflejan los últimos planos del film. El espacio narrado refuerza la sensación de encierro, de estancamiento. El desprecio crece agazapado bajo ese paisaje inmutable y el film termina con el anuncio de la peor resolución posible y un lánguido fundido a negro. Como en los títulos iniciales, los créditos finales aparecen lentamente, pequeñas letras blancas sobre fondo negro y silencio.



*La figura de montaje denominada jum cut sólo aparece sobre el final del film, reforzando el encierro y el estatismo de ese mundo que esta por colapsar.*

## Reflexiones finales

El pequeño pueblo alemán de principios del siglo XX que retrata *La cinta blanca*, se caracteriza por una severa moral protestante y un profundo adultocentrismo. Allí niños y adultos viven relaciones, tanto en la esfera pública como en la privada, teñidas de pasiones tristes. La pureza y la inocencia que el mundo adulto erige como ideales inherentes al mundo infantojuvenil, operan como un *deber ser* que justifica sanciones a aquellos que se desvíen de dicho ideal. De este modo los niños sufren reiterados y diversos castigos con el objetivo de disciplinar los cuerpos y las “almas”. Consecuentemente, los niños no pueden reaccionar en contra de esas imposiciones sin reproducir la lógica moral aprehendida.

A partir del recorrido realizado, se puede afirmar que en el film, tanto desde la historia como desde la puesta en escena, el desprecio es la pasión triste sobre la que se constituye el relato. La potente relación entre lo *qué se cuenta* y el *cómo se cuenta* conduce a una experiencia cinematográfica atravesada por el desprecio, habilitando la reflexión actual en torno a la moral y la ética en las relaciones inter-generacionales. ¿En qué medida nuestra sociedad continúa tratando al niño como un adulto incompleto? ¿Qué tipos de valores e ideales se imparten desde el mundo adulto propiciadoras de una crianza enraizada en las pasiones tristes? ¿Es posible establecer relaciones intergeneracionales donde no medien elementos de desprecio?

## Material audiovisual

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

## Referencias bibliográficas

Antelo, E. (2012). De generaciones educativas. En M. Southwell (comp.) *Entre generaciones. Exploraciones sobre educación, cultura e instituciones*. Rosario: HomoSapiens.

Bordwell, D. y Thomson, K (1995). *El arte cinematográfico* (). Barcelona: Paidós.

Chion, M (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidos.

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

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

Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidos.

Honneth, A. (2011). *La sociedad del desprecio*. Madrid: Trotta.

Honneth, A. (1997). *La lucha por el reconocimiento*. Barcelona: Crítica Grijalbo.

Laclau, E. (1996). *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel.

Lemercier, F. (2009). *Entrevista con Michael Haneke*. Recuperado de <http://www.golem.es/lacintablanca/La-cinta-blanca.pdf>

Lerman, G. (2010): Entrevista a Michael Haneke. "Michael Haneke: Las guerras del día a día conducen a grandes guerras". *Diario La Vanguardia*. Recuperado de: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20100115/53871175703/michael-haneke-las-guerras-del-dia-a-dia-conducen-a-grandes-guerras.html>

Miranda Ramírez, F. J. (2012). Sentido e indeterminación en La cinta blanca, de Michael Haneke. En *Revista La Colmena*, N° 74. Recuperado de: [http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena\\_74](http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_74)

Rancièrre, J. (2013). *El Filósofo y sus pobres*. Buenos Aires: UNGS/Inadi.

Sloterdijk, P. (2002). *El extrañamiento del mundo*. Madrid: Editorial Nacional.

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

Sony Pictures Classics (2009): *The white ribbon. Press book*. Consultado en septiembre de 2015: <http://www.sonyclassics.com/thewhiteribbon/whiteribbonpressbook.pdf>

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

UNICEF (2013). *Superando el adultocentrismo*. Recuperado de [www.unicef.cl](http://www.unicef.cl)