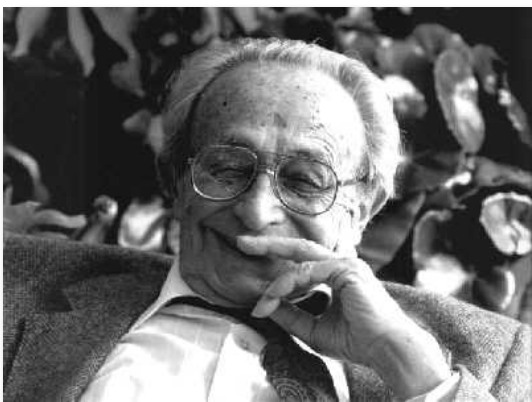


ÉTICA DE LA RESPONSABILIDAD PARA UN CINE DE LA DESCONFIANZA

Sobre la heurística del temor jonasiano como criterio útil para reflexionar éticamente en torno al llamado cine de lo real

LETICIA BERRIZBEITIA

Vivimos en un mundo poblado de imagen. Es una notable consecuencia entre las muchas producidas por la exponenciación de los “avances” tecnológicos que tuvieron lugar el pasado siglo, en el que se desarrollaron las tardías invenciones decimonónicas del cine y la fotografía, seguidas luego por los fenómenos de masificación mediática, la digitalización de los formatos y su reproductibilidad. Nos encontramos así frente a una vertiente de la técnica que ha sido, al menos, transformadora en cuanto a las maneras de comunicarse, de producir conocimiento, de plasmar la memoria... entre otras consecuencias quizá menos evidentes.



Se buscará argumentar en las siguientes líneas que estas imágenes están frecuentemente cargadas de la expectativa de ser *evidencia* de la realidad, incluso, en muchos casos, la expectativa de *estar por* la realidad, lo que concede a quienes la confeccionan un inmenso poder. Poder que es fruto de una técnica que según Hans Jonas ha modificado significativamente el carácter de la acción humana. Debe surgir entonces la pregunta, también jonasiana, acerca de los deberes y nuevos principios a desprender del mencionado poder. Quienes producen imagen se convierten en agentes cuya responsabilidad tiene que equivaler a la potencia de su acción. Algunos de los postulados

del texto *El principio de responsabilidad*¹ se presentan particularmente reveladores a la hora de esbozar una ética para la producción audiovisual. Acompañando al autor y la crítica que hace del “prometeo desencadenado” de la tecnología y de la “euforia baconiana” de un siglo que es también el del cine, nos preguntamos aquí por el riesgo de atribuirle a la técnica de registro cinematográfico y videográfico la facultad de representar la realidad, a la luz del desconocimiento de los efectos y el alcance futuro de una determinada imagen.

Aparte, y siguiendo muy de cerca a otra de las consideraciones del autor, nos preguntaremos también por la utilidad que puede tener el cine a la hora de instrumentar el principio guía de la *heurística del temor*, concepto que Jonas propone como criterio a la hora de decantar éticamente las acciones humanas.

Sin lugar a dudas, las propuestas de Jonas no están exentas de polémica. Una visión más integral de sus postulados, que necesariamente incluiría la crítica de su fundamentación no tan evidente y de lo peligrosamente represiva que parece su alternativa política, no es lo que ahora nos ocupa. La intención es proponer que así como el medio cinematográfico parece ser un vehículo provechoso para hablar de heurística del temor, este concepto jonasiano parece muy útil –aunque no exhaustivo- a la hora de establecer criterios éticos para la confección de las imágenes, debate que aparece tan necesario en el contexto de nuestro tiempo. Esta posible aplicabilidad de su heurística a un campo que la necesita, entusiasma y hace prescindir por el momento del ansia crítica. Por tanto, del texto *El principio de responsabilidad* se toma poco más que su diagnóstico sobre el carácter modificado de la acción y su heurística del temor, para hablar a partir de estos puntos concretamente del medio cinematográfico, esperando que en la lectura pueda hacerse extensible a otros campos de lo audiovisual.

¹ Jonas, H. 1995

I. UN CRITERIO NEGATIVO PARA LA ÉTICA: HEURÍSTICA DEL TEMOR EN JONAS

Es frente a la consciencia de una acción humana que ha sido modificada en su naturaleza y consecuencias –al ser ejercida a través de los instrumentos de la técnica contemporánea- que Jonas² postula la necesidad de construir nuevos imperativos y fundamentaciones. La ética, según su diagnóstico, se enfrenta a retos que nunca antes tuvieron que ser encarados:

La técnica moderna ha introducido acciones de magnitud tan diferente, con objetos y consecuencias tan novedosos, que el marco de la ética anterior no puede ya abarcarlos. (...) [La esfera de lo íntimo] queda eclipsada por un creciente alcance del obrar colectivo, en el cual el agente, la acción y el efecto no son ya los mismos que en la esfera cercana y que, por la enormidad de sus fuerzas, impone a la ética una dimensión nueva, nunca antes soñada, de responsabilidad (pág. 32).³

Las acciones varían de magnitud porque sus consecuencias no sólo recaen sobre los seres humanos, lo que remite al debate global respecto al impacto de la técnica sobre una naturaleza que se revela esencialmente vulnerable. Además porque las víctimas de estas acciones pueden ser seres humanos que ya no están entre nosotros, también pueden ser seres humanos que aún no lo están, estos últimos son, de hecho, sujetos de consideración moral claves en la propuesta del filósofo. En síntesis, una ética antropocéntrica tal como occidente la ha pensado hasta ahora –contextual y en presente- no agota para Jonas los problemas a los que nos enfrentamos (IDEM, pág. 29).

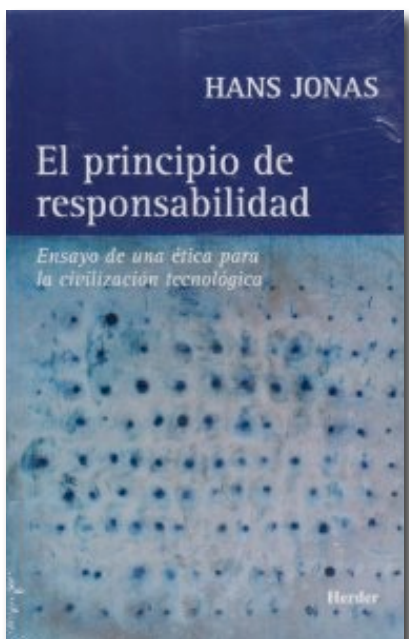
Asimismo se destaca en el epígrafe anterior que el rango de las mencionadas acciones sobrepasan la esfera de lo íntimo (al haber muchos otros sujetos de consideración moral aparte del humano que es, en presente), por lo que una ética de la responsabilidad debe pensarlas como un concierto, un obrar colectivo. Finalmente, en este planteamiento es fundamental tener presente que el conocimiento es un deber

² 1995

³ JONAS, H. 1995: 32

urgente del actor, ya que su alcance debe ser proporcional al radio en el que se extiende la acción.

En virtud de estos cambios del sujeto de consideración moral, del radio de influencia espacio-temporal de una acción y de una dependencia más estrecha al saber



del que actúa; se nos dibuja el panorama de desconocimiento de las consecuencias de los actos, desconocimiento de los verdaderos alcances del nuevo poder. Uno frente al cuál es razonable *temer*. Se teme por los seres vulnerables y por una determinada idea de hombre como el llamado a cuidar esos seres.

En todas las mencionadas consideraciones, la ética de la responsabilidad toma distancia respecto a los modelos éticos anteriores, lo que da a lugar a un interesante diálogo entre el autor que nos ocupa y la ética kantiana, en tanto que muestra de un modelo ético previo⁴, siempre afirmando que “lo que se cuestiona no es su validez en el ámbito que le es propio, sino su suficiencia ante las nuevas dimensiones de la acción humana”⁵.

El diagnóstico contextual que hace de esta que él llama “la era de la ciencia”, unido a su análisis crítico sobre la escasa medida en que las éticas postuladas hasta el momento pueden servir para enfrentar los problemas observados, lo llevan a proponer una alternativa, que se puede empezar a formular a partir del imperativo que él mismo elabora: “Obra de tal modo que los efectos de tu acción sean compatibles con la permanencia de una vida humana auténtica la Tierra”⁶. La pregunta entonces es cómo

⁴ IDEM. Pp. 39-49

⁵ 1995. Pág. 49

⁶ IDEM. Pág. 40

garantizar *que siga habiendo humanidad*, por una parte, y que sea –valiéndose de las palabras del autor- digna de su nombre, o mejor aún, digna de una determinada *imagen de hombre*, en la que más adelante habrá ocasión de indagar.

A partir de este punto, Jonas se propone varias tareas teóricas: fundamentar su ética a partir de consideraciones ontológicas, describir la política que según él se desprende de dicha ética, y también elaborar una suerte de puente entre este estadio ideal de sus principios éticos y su respectivo saber práctico, manifiesto en aplicación política. A dicha articulación la denomina *heurística del temor*, entendida como la posibilidad de imaginar qué podemos perder en tanto que humanidad, con ánimos de proponer esta misma posibilidad como criterio para descartar acciones, como criterio de abstinencia. Uno que entonces será negativo (ya que se pregunta por aquello que no podemos arriesgar). En la medida en que se pone de relieve lo que podemos perder, (por efecto de la acción modificada sobre el ser vulnerable) a través de predicciones y *proyecciones hipotéticas*, sabremos mejor qué hemos de conservar en tiempo presente.

(...) así es nuestro caso –el de una ética aún buscada de la responsabilidad remota, que ninguna trasgresión ha hecho ya manifiesta en el presente-, solamente la **prevista** desfiguración del hombre nos ayuda a forjarnos la idea de hombre que ha de ser preservada de tal desfiguración; y necesitamos que ese concepto se vea amenazado –con formas muy concretas de amenaza- para ante el espanto que tal cosa nos produce, **afianzar una imagen verdadera de hombre**⁷.

Está en juego una determinada idea de hombre, y lo notamos a través de una desfiguración amenazante que *se vuelve concreta*, que permite *hacer presente* lo que se podría perder en el futuro. Esta amenaza ahora visible permite saber qué está en juego. Cabe preguntarse, ¿de qué manera específica puede materializarse? En este sentido, no parece accidental la decisión del autor de recurrir constantemente a términos como imagen, visión, imaginación, representación.

Jonas continúa el argumento refiriéndose a que si bien el producto de este ejercicio de imaginación hipotética no puede ser suficiente para determinar la

⁷ JONAS, H. 1995: Pág. 65 [negritas mías].

aplicabilidad de los principios, sí basta a la hora de especificar cuáles son esos principios, porque es el mismo proceso de imaginación el que los hace visibles:

(...) el mero saber acerca de las posibilidades, que desde luego no basta para hacer predicciones, es perfectamente suficiente para los fines de la casuística heurística que se coloca al servicio de la doctrina de los principios éticos. (...) A la luz del contenido de un *entonces* ofrecido así a la **representación** como posible, y no a la luz de su seguridad, es como pueden **hacerse visibles** unos principios morales hasta el momento desconocidos por innecesarios. La sola posibilidad implica aquí ya la necesidad de tales principios; y la reflexión sobre lo posible, plenamente **desarrollada en la imaginación**, facilita el acceso a la nueva verdad⁸.

Y un poco más adelante:

Los experimentos mentales hipotéticos podrán en el mejor de los casos pretender tener probabilidad. Eso basta, pues su tarea no es presentar pruebas, sino **ilustraciones**. Se trata, por tanto, de una **casuística imaginaria**⁹.

Entendemos entonces que el mecanismo consiste en imaginar, proyectar un futuro que visibilice aquello que será objeto de ser preservado, cuidado por la acción responsable. En Jonas es central el futuro porque está halando de imágenes hipotéticas que pueden no acontecer (sin embargo procuraremos luego revisar en qué medida la memoria puede venirle útil a este criterio). Es importante detenerse en este punto para entender lo que implica su escogencia de la palabra *temor*. Implica varias cosas: en primer lugar, la proyección imaginaria se ejecuta en negativo, es decir, la visión es de una imagen no deseada que genera lo que el autor llama un *estremecimiento* frente a la idea de pérdida y de ahí, de forma derivada, la consciencia de lo que aún no se ha perdido. En segundo lugar, este efecto de estremecimiento conlleva a *la acción*. No estamos hablando de miedo, o terror con efectos paralizantes, sino de una movilización a partir de la sensibilidad de la conciencia.

⁸ IDEM. Pp. 68-69 [negrillas mías]

⁹ IDEM. [negrillas mías]

Jonas justifica este criterio negativo a partir de una aguda crítica al ideal utópico, el que según él apunta a un futuro esperanzador y en aras de un tal destino es capaz de sacrificar el presente:

Así pues, la crítica de la utopía era ya implícitamente una crítica de la tecnología en la visión anticipada de sus posibilidades extremas. Buena parte de lo que hemos intentado dibujar, como estado humano concreto del sueño realizado parece estar por llegar con o sin tal sueño, más aún, sin propósito consciente y casi como un destino; y mucho de ello se nos ha manifestado como objeto de temor más que de esperanza¹⁰.

Quizá se puede ir más allá y afirmar: la esperanza misma puede ser objeto de temor si lleva a obviar situaciones presentes indeseables o a bajar las alarmas respecto a los riesgos que surgirán y que aún no somos capaces de imaginar.

(...) sin duda, el temor forma parte de la responsabilidad tanto como la esperanza; y dado que el rostro que el temor tiene es el menos atractivo e incluso, en algunos círculos, es objeto de un cierto descrédito moral y psicológico, hemos de concederle nuevamente la palabra, pues hoy es más necesario que en otras épocas en las que, dada la confianza existente en la buena marcha de los asuntos humanos, podía ser despreciado como una debilidad propia de individuos pusilánimes y medrosos¹¹.

Es fundamental rescatar, para lo que se expondrá en los capítulos siguientes, ese criterio basado en una propuesta negativa, en ese temor que estremece y que por lo tanto –muy distanciado de la cobardía– lleva a la acción de preservar. Así mismo, destacar lo que propone en este mismo sentido pero ya al final del libro:

La teoría de la ética precisa de la representación, tanto del mal como del bien, y más aún cuando el mal se ha vuelto poco claro a nuestra mirada (...) Junto al mal **se hace visible** el bien que de él ha de ser salvado, y junto a la desgracia se hace visible una salvación no ilusoria no exagerada¹².

¹⁰ JONAS, H. 1995: pag. 354

¹¹ IDEM. Pág. 356.

¹² IDEM. Pp. 357- 358. [negrillas mías]

Queremos hacernos esta pregunta con Jonas. ¿Precisa la ética de la responsabilidad de la representación para concretar estas imágenes que posibilitaran la identificación de los principios y arrojará luces sobre las alternativas políticas?

II. DE LA SOBERBIA DOCUMENTAL AL CINE DE LA DESCONFIANZA

La conciencia acerca de la medida en que el desarrollo de la técnica ha modificado el carácter de la acción humana ha influido en el pensamiento filosófico hasta el punto de llevar a algunos teóricos a afirmar que ha tenido lugar un “giro aplicado” en la filosofía contemporánea. Uno que consiste en un llamado de atención al pensamiento para que ponga problemáticas tan particulares como las descritas en el capítulo anterior, a partir de Jonas, entre sus ocupaciones prioritarias. Es decir, este giro traduce en la necesidad de hacer de la ética, o de la filosofía moral, una herramienta que oriente las decisiones a las que nos vemos enfrentados en el siglo XX y XXI¹³ (aquellas cuyas consecuencias atisbamos, pero también aquellas que no). Una exigencia de de volcamiento práctico que los tiempos en que vivimos demandan al conocimiento.

Nuestra propuesta consiste en evidenciar que este nuevo giro filosófico, resultante de la crisis hecha experiencia dolorosa en las guerras mundiales y el holocausto, coincide a su vez con otro viraje importante del pensamiento, del que encontramos evidencia en la manera de hacer y de ver un cierto tipo de cine. La intención es la de establecer más relaciones entre estos giros, filosófico por un lado y cinematográfico por otro, que no casualmente se anclan en un el mismo antecedente histórico de la Segunda Guerra Mundial.

Y a primera vista podría parecer difícil establecer esta relación entre cine y filosofía en este caso, porque el hablar de giro *aplicado* del pensamiento, parece implicar que la recurrente pregunta contemporánea por el estatuto filosófico de la realidad pasa –al

¹³ CORTINA, A. 1996

menos— a segundo plano a causa de necesidades más urgentes, en aras de una *responsabilidad* de la filosofía frente a circunstancias para las que los antiguos modelos e imperativos no parecen bastar. En un contexto tal, de sensación de urgencia incluso pragmática, ¿cómo ver el cuestionamiento de la idea de lo real como una necesidad?.

Porque precisamente esa pregunta, que para la filosofía parecía pasar a segundo plano, se vuelve para el cine de la posguerra una prioridad: más ahora que nunca la posibilidad de plasmar lo real debió ser cuestionada y pensada con absoluto cuidado. El cine, la última técnica convocada por el arte para cumplir el anhelo de máximo realismo en la representación, se desvela a partir de las dos grandes guerras como el más

poderoso, y peligroso, de los artificios. Y el cine moderno, a partir de entonces, consistirá en buena medida en desvelarlo. Lo sugiere el profesor Rodovick, profesor de estética de cine estadounidense, en un ensayo que dedica a visibilizar las implicaciones éticas presentes



en los textos de Deleuze sobre cine: “(...) modern cinema emerges from a profound and global crisis of belief, experienced as a traumatic gulf between humanity and the world”¹⁴.

Lo más propio del cine moderno es su crisis de consciencia, una ocasionada como dijimos por la experiencia de la Guerra. A partir de entonces, ese abismo entre el hombre y su mundo comenzaría también a resquebrajar otras certezas, dualismos de raigambre metafísica del tipo “sujeto/objeto” y por supuesto también “ficción/documental”. Este último binomio resquebrajado podría ser expresado también con las preguntas: ¿qué es la realidad? ¿Cómo accedemos a ella? ¿Hay vínculos privilegiados con ese plano de lo real?.

¹⁴ RODOWICK, D.N. 2010: Pág. 108.

Y el cine a partir de la década de los 50 ha sido un escenario privilegiado para esta reflexión.

Esto parece ser una importante diferencia, mejor dicho, una no correspondencia entre la búsqueda de la filosofía moral contemporánea y la del cine. Pero ¿es posible que la divergencia no sea tal, que tras esta distancia en los objetivos se esconda una misma pregunta ética? Tal parece que sí, porque ambas disciplinas están movilizadas en función de pensar aquello debemos hacer para que los hechos no se repitan, sobre la necesidad de plantear nuevos deberes a partir de la constatación de nuevos poderes, sobre el deseo de identificar quién y cómo ha de rendir cuentas.

Pero antes de seguir preguntandonos por estas correspondencias ética-cine contemporáneo cabe especificar un poco más de dónde proviene la desconfianza cinematográfica, y cómo se manifiesta. No hay que olvidar que nos ocupa el género cinematográfico tradicionalmente denominado documental, es decir, aquel que pretende dar cuentas del vínculo de la imagen con la realidad. Al respecto, el profesor J.M. Català hace la siguiente salvedad:

La palabra documental viene de documento, concepto que se refiere a datos *fidedignos* que son capaces de *probar* algo, y que tiene que ver con determinada mentalidad que cree que lo real en su transcurso deja una simple huella objetiva que conecta directamente con la verdad, a través de un procedimiento epistemológico que se denomina *prueba* y que por lo tanto, basta con encontrar esta huella para restituir la verdad de lo real¹⁵

La imagen fiel de la que pretendía beber el cine documental, esta “prueba” a la que Català se refiere, queda falseada a partir de la experiencia de los aparatos propagandísticos de la Alemania nazi, de los Estados Unidos, e incluso de la Guerra Civil Española, en especial del bando Republicano. Este último caso es particularmente curioso porque durante este conflicto bélico por primera vez se utilizaron ciertas *tecnologías de la inmediatez* fotográfica que permitieron introducir la acción en la imagen de los hechos documentados: las emulsiones sensibles, las cámaras relativamente más ligeras (es muy

¹⁵ CATALÀ, J.M. 2003: Pág. 19.

conocido el paso del fotógrafo Robert Capa, y muy notables sus fotografías del hecho, como el *Miliciano Asesinado*), el cine sonoro ya masificado desde principio de la década de los 30; mientras que de la primera guerra mundial sólo hay imágenes de campos llenos de cadáveres. Es así como el episodio bélico español se convierte en una suerte de terreno de experimentación fotográfico (terrible decirlo así, sin embargo especialistas locales en la materia, como Roman Gubern, lo afirman) del que los productos más destacables son los documentales producidos por la CNT. Por supuesto, se trata de piezas propagandísticas y panfletarias. Pero aún así se daba por supuesto que eran imágenes *tomadas directamente de la realidad*, y del hecho de ser *reflejo* de ella bebía su legitimidad. El ejemplo a destacar es el *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, de Mateo Santos (1936), caso en que se hace muy clara la posibilidad de parcializar la imagen de un determinado hecho a partir de recursos como el sonido y el montaje. Es emblemático también el ejemplo porque es una pieza que se filtra además, vía Alemania, al bando nacional, quienes consiguieron convertir la misma imagen en contra-propaganda.

Ya entrando en la segunda guerra mundial, los ejemplos más destacables son las piezas del importante aparato propagandístico del régimen nazi, encarnado en la directora Leni Riefensthal y su *Triunfo de la voluntad*, en donde a través de un despliegue técnico se captura documentalmente un hecho, captado con una estética puesta completamente al servicio de la causa ideológica: la llegada del líder, los rostros conmovidos, el contacto de un simbólico “padre de la patria”, las manos alzadas.

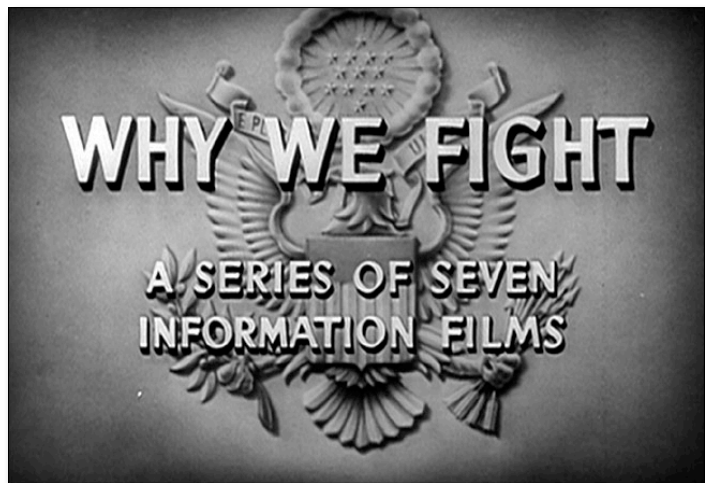
Hay también un ejemplo del bando contrario, ya un poco posterior y de formato televisivo: la serie documental televisiva *Why we fight*, dirigida por Frank Capra. Gustavo Aprea describe los mecanismos de estas piezas, además utilizándola como modelo para especificar lo que luego se convertirá, por influencia de Hollywood, en una forma de narrar dominante dentro de la cinematografía contemporánea:

Un tipo de narración omnisciente en el cual la información es presentada como necesaria, y parece dar cuenta de todas las posibilidades de interpretación de una realidad expuesta ante los espectadores sin ninguna clase de mediación (...) las películas alemanas ofrecen masas ordenadas, obedientes, sin rostro, en *Why we fight* una serie de individuos comunes, afectados por una guerra que los fuerza a

abandonar su rutina, son obligados a pelear (...) Mostrar las situaciones trágicas así excede las ficciones narrativas. Abarca el modo en que cualquier noticiero informa acerca de una catástrofe o de una guerra¹⁶.

Todos estos son ejemplos de “documentos” visuales que pretendían dar cuenta de la realidad. Toda la realidad captada por el lente de la cámara, por ese ojo inocente y finalmente objetivo, fue a parar al servicio de la ideología y la propaganda. Quedó así históricamente evidenciado el gran peligro de creer en la “utopía de la representación verídica”¹⁷ tal como las grandes figuras del cine ruso primitivo enunciaban en sus manifiestos y films.

Las preguntas girarán a partir de entonces en torno a la desconfianza frente a la imagen –una de factura muy *heurística*, entendiendo esta como especificamos en el primer apartado-, desconfianza que tomará muchos rumbos en su intento de responder a la pregunta ética sobre qué hay que hacer para que esto no vuelva a ocurrir. Y en este sentido, dicha pregunta que se proyecta hacia el futuro (¿qué debemos hacer?) está muy anclada en la pregunta por la memoria (¿es posible plasmar el recuerdo fiel?). No casualmente es este un tema muy trabajado por emblemáticos cineastas durante los años 50 y 60, en concreto Alain Resnais y Chris Marker. Pero parece más interesante en este punto



comentar –también brevemente- los dilemas que surgen a partir del intento de construir una memoria visual del Holocausto, que llevarán a reflexiones más amplias respecto a la

¹⁶ APREA, G. 2004. Pp. 198-199

¹⁷ RODOWICK, 2010

posibilidad misma y los riesgos implicados en convertir una imagen en memoria. Aprea (2004) también comentará sobre el tema:

Hay dos grandes formas de representar el genocidio. Una de ellas es la *main stream*, la corriente principal del espectáculo cinematográfico, que se puede ejemplificar con *La lista de Schindler*. La otra remite a lo que se puede asociar con el llamado cine moderno, que puede estar relacionada, por ejemplo, con *Shoah* de Claude Lanzmann. Esta diferencia en la forma de recordar los genocidios tiene tanto consecuencias estéticas como políticas¹⁸

Y también, nos atrevemos a decir, consecuencias éticas. El dilema que supuso Holocausto es el siguiente: existen pocas imágenes documentales de la ejecución de este exterminio sistemático. Algunas imágenes del exterior de los campos de concentración, algunas de los guetos. Y, sobretodo, ninguna de lo que sucedía adentro. De esto solo quedan testimonios de sobrevivientes, y lo que se pudo recoger cuando los ejércitos aliados que llegaron a atestiguar los últimos cadáveres en 1945. Frente a un hecho de tales magnitudes (del cuál además no hay recogimiento directo), muchos llegaron a afirmar el fin del arte (Adorno, *Crítica cultural y sociedad*, 1984) la imposibilidad del relato fiel (como uno de los personajes en *Shoah*, sobreviviente del campo de concentración de Chelmo: “No se puede contar esto, nadie puede representar lo que pasó aquí”).

La responsabilidad de retratar y conservar esa memoria dolorosa, de hacer constar un hecho a través de imagen se volvió tan necesaria como imposible. Y frente a esta dificultad, como señala Aprea, podemos dibujar muy a grandes rasgos dos tipos de actitud audiovisual contemporánea:

En *La lista de Shindler* no hay visiones contradictorias. Es una clase de planteamiento que conmueve, sin lugar a dudas. Innegablemente, tiene la capacidad de actualizar el recuerdo; frente a una forma clásica de narrar que aparece como agotada, genera una historia capaz de conmover y llegar a todo el mundo. Sin embargo, al mismo tiempo que conmueve, tranquiliza, cierra el problema. Esta forma de recordar y representar el genocidio se halla en relación con la postura de los organismos internacionales y con la definición legal del genocidio. Se la construye como un valor que va más allá de todas las opiniones, con lo que nadie podrá estar en desacuerdo¹⁹.

¹⁸ IDEM. Pág. 189.

¹⁹ IDEM. Pág. 204

El film de Spielberg bebe de la tradición cinematográfica descrita a propósito de *Why we fight*: una información dada como necesaria parece dar cuenta de toda interpretación posible sobre un hecho, en este caso a partir de la conmoción emocional frente a la barbarie. Sin embargo, ya hay significativas diferencias en la libertad y diversidad de recursos que exhibe la pieza. Empieza, por ejemplo, con una escena de archivo en donde en el parque conmemorativo del Holocausto en Israel sobrevivientes rinden homenaje a Schindler. Y se prosigue desdibujando las barreras ficción/documental cuando graba varias de las matanzas escenificadas ya para la cámara, con la cámara en mano, planos largos, escenas blanco y negro. Genera así un efecto de toma directa –de aquello que no pudo ser grabado por terribles circunstancias históricas-. Podemos pensar, a partir de aquí, el documental ya no como género, sino en clave *plástica*. Català lo comenta al hablar de las intenciones de un cine de real:

un tipo de cine que busca sus materiales en la realidad en lugar de hacerlo en la ficción, es decir, que utiliza lo que ya existe (...) en todo caso, los esfuerzos han acabado invirtiendo más en procurar dar la impresión de que se respetaba esta regla que en verdaderamente respetarla²⁰.

Cabe aquí al menos la pregunta ¿es esto responsable?

Shoah también encierra preguntas éticas importantes, pero de una manera completamente distinta. Porque en la misma forma de plantearse y de presentarse en su materialidad, el filme impone la pregunta sobre si es posible una imagen definitiva del holocausto. Se trata de una pieza de más de 9 horas de duración, en donde el autor decide por una parte, no utilizar material de archivo para su reconstrucción, hacerla exclusivamente a través de los testimonios de testigos y sobrevivientes. Por otra, se propone hacer una puesta en escena de la conversación con el personaje de forma tal de que el relato sea una experiencia revivida. Entre muchos ejemplos, impacta particularmente la del barbero en Tel-Aviv, quien cuenta mientras trabaja cómo lo

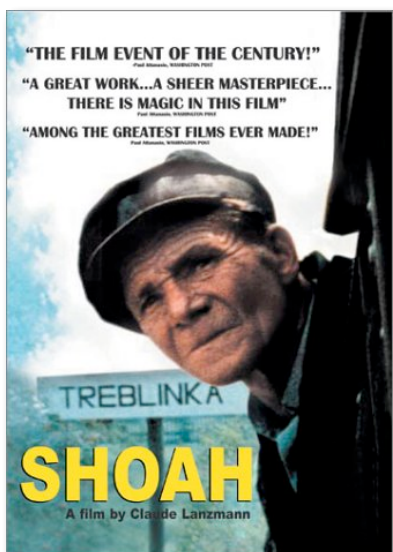
²⁰ CATALÀ, J.M. 2003. Pág. 20.

pusieron a desempeñar su quehacer también en el campo de concentración (es conocido el uso comercial de los cabellos de las víctimas del holocausto). Llegado a un punto, el barbero se niega a continuar con el relato, y se ve claramente afectado. Y el director, quien además es el que estaba incitando el diálogo, le insiste en que termine de contarlo. Prácticamente lo obliga, frente a cámara, aludiendo una conversación previa que habían tenido él y el barbero, quien finalmente termina de contar su historia.

La pregunta por el rol y el límite que debe tener el documentalista se hace a partir de esta singular escena muy tangible. Sin embargo, lo que nos ocupa ahora es la consecuencia más general del entramado de imágenes que Lanzmann consigue a través de este cuestionable método. Una vez más en palabras de Aprea:

Shoah no plantea un único lugar desde donde recordar. El recuerdo está construido por diversas representaciones, y ellas son contradictorias (...) No plantea un recuerdo aceptable sino las dificultades del recuerdo²¹.

Una pieza como *Shoah* no pretende generar una visión universalista y aceptable para todos, pretende poner de relieve las dificultades implicadas en el acto de representación.



No necesita hacer estas preguntas explícitas a través de aspectos dialógicos o formales del filme (como por ejemplo, mostrando la cámara, tal como hacía el *cinema verité*), debido a que la ambigüedad dada por el cuestionamiento es parte constitutiva, material, de la imagen en este caso. Y consideramos que el cine contemporáneo debe permanecer cercano a estas intenciones, se pretende mostrar en el apartado siguiente que hay muchas maneras de hacerlo. Y que posiblemente de allí puedan desprenderse al menos

pistas para establecer criterios éticos que nos preserven de un futuro en donde la

²¹ APREA, G. 2004. Pág. 206

soberbia de un Prometeo desencadenado, de una representación fiel que da prueba de la realidad, lleve a hacer imágenes al servicio de una causa violenta. La imagen de guerra es en el fondo un vehículo de respuestas emocionales, que en función de su capacidad mimética debe ser pensada en clave de un *instrumento material* más que posibilita la perpetración de la guerra, más aún cuando nos enfrentamos a formas de guerra contemporáneas signadas, en gran medida, por la distancia del enemigo de casa. Son guerras que presenciamos a través del encuadre, por lo tanto se hace política de estado a través de su configuración. Esta lectura fue el tema principal tratado por la conferencia de Judith Butler que tuvo lugar este año en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB): *Violència d'estat, guerra, resistència*. La profesora norteamericana comentaba:

In the context of war photography, the image may reflect or even document war (...), but even then it is understood to assist or support a war effort or the resistance to war. It is easier to say that cameras are part of war waging since they are pended to missiles and bombing devices. And sometimes replace human agency in the case of *dromes* (...). I ask these questions because sometimes we suffer a confusion here, when we presume there is war on the one hand, and then there is its representation. The first is said to be material, the second less so. And though we reserve some sense of materiality for the image, we tend to distinguish between that sense of materiality and the one that belongs to guns bombs and the directly destructive instrument of war²².

La pregunta es clara, ¿la producción de la Imagen de Guerra puede ser tan destructiva como una bomba? Es literal en el caso del *drome*, pero no por ello menos cierto en el caso de los informativos. Una población encuadrada, decía Butler, es una población en la mira. Y luego denunciaba:

State media assist in the making of state violence (...). A certain reality is being built through our very act of passive reception, since what we are being asked to accept is a certain framing of reality, both its constriction and its representation (IDEM).

De ahí la vigencia de esta necesidad de desconfiar en la imagen en tanto que “forma compacta y transportable de una realidad” en palabras del filme *Sans Soleil* de Marker. Una importante tendencia cine documental contemporáneo es esta que consiste en imprimir la desconfianza en la pieza, en hacerla parte de la imagen, para que no sea

²² BUTIER, J. 2010 ARXIU CCCB,

posible volver a caer en la tentación de señalarla como la verdad, ni en la de avalar parcialidades como universales. Este es el modelo de cine a partir del cual queremos pensar en clave ética.

III. HEURÍSTICA DEL TEMOR PARA EL CINE DE LA DESCONFIANZA

La constatación de las transformaciones y preguntas que surgieron del seno del género documental ha llevado a teóricos de la imagen dedicados al tema de la representación de la realidad a hablar sobre la emergencia de un nuevo cine documental. El mencionado profesor Català verá necesario hablar de un cambio a muchos niveles:

Creo que lo que más conviene es dejar de lado este concepto de documental, ambiguo, inexacto e intelectualmente mermado, y aceptar, por el contrario, la acepción algo más sólida de *cine de lo real*, para determinar un tipo de cine que busca sus materiales en la realidad en lugar de hacerlo en la ficción, es decir, que utiliza lo que ya existe. Lo real visible no puede ser nunca un fin sino que debe ser siempre un punto de partida²³.

Sin embargo es mucho más lo que hay que explicar para tratar de dar cuenta de este, digamos, viejo anhelo con renovadas intenciones. Son bastantes los autores que se dan hoy a la tarea de especificarlo, tanto teórica como visualmente.

Lo que interesa destacar por los momentos es esta característica a la que en el apartado anterior nos referimos como desconfianza, ya no tanto en clave de “síntoma” ético producto de un momento histórico, sino en clave de nuevo criterio negativo para tomar decisiones respecto a las películas (¿qué narrar? ¿cómo contar?) teniendo bien presente la memoria de aquello a lo que no se quiere volver.

Y es así cómo la heurística del temor planteada por Jonas (1995) se muestra verdaderamente útil y curiosamente análoga a las conclusiones producto de este “giro” de

²³ CATALÀ, J.M. 2003. Pág. 20

la desconfianza cinematográfica. Es quizá este cine una propuesta válida a la hora de intentar buscar esa *concreción imaginativa* que haga presente el riesgo futuro, articulando así perspectiva y memoria.

Tomemos por ejemplo la pieza videográfica de Jean Gabriel Periot, *Nijuman no borei* (200.000 fantasmas, se tradujo para los festivales en Occidente)²⁴. Como en tantos casos de este nuevo cine, podríamos hablar de una narrativa del hecho fílmico: en 1945 cae la primera bomba atómica sobre Hiroshima. Miles de personas mueren al instante. ¿Cómo representarlo (¿cómo presentarlo?)? Hay un edificio que está a 150 metros del lugar de impacto, y queda en pie. Hoy en día es el A-building, una estructura conmemorativa del hecho. El autor decide hacer un arqueo de archivo visual para recoger diferentes vistas espaciales y temporales sobre el mismo edificio, y los monta en una filigrana visual particularmente elocuente.

Vemos así el transcurrir del tiempo, el hecho traumático, la pregunta de la memoria (reconstrucción de una ciudad, reconstrucción de una historia a partir del archivo, de lo único que queda en pie). Está claro que la narrativa recién expresada



no agota la pieza ni remotamente. El mismo concepto de narratividad es cuestionable, de cronología (¿podemos verdaderamente distinguir de qué momento es cada imagen? ¿por qué la decisión de no anclarlas al referente de una fecha?). Es impensable, por virtud del propio montaje, la noción de perspectiva universal (a partir de la constatación de cómo una misma vista de un mismo edificio puede cambiar tanto, ¡cómo puede tratarse de un

²⁴ Para ver la pieza ir a: <http://vimeo.com/11457021>

solo lugar!). Y muchísimas preguntas más. A esto nos referimos al decir la desconfianza está en la imagen, es parte material de la imagen.

(...) si el fetichismo de lo real que sustenta la crónica supuestamente objetiva ofrece todas las garantías para la desinformación, puesto que oculta los dispositivos que la conforman, un film-ensayo, un verdadero cine de la realidad, ofrece en cambio muchas más herramientas para trabajar con el significado de la misma, herramientas capaces de mostrar fenómenos complejos que están implícitos en ella, siempre que el cineasta lo proponga. (...) en ningún momento podría pretender que está diciendo la Verdad porque la propia estructura representativa que maneja le desmentiría²⁵.

Y es una construcción más compleja a la de la mera autoreferencia, es una articulación de memoria y preservación temerosa al futuro, es un recorrido hacia dentro y no hacia delante como en la tradicional narrativa. Para dibujar el recorrido de esta pieza habría que permanecer más cerca del concepto de hipervínculo que del de línea dramática. Y sin embargo el hecho documental está, el vínculo con lo real –mejor dicho, la pregunta por la posibilidad de ese vínculo- persiste. Así como persiste también un rasgo que para Català es distintivo de este cine de lo real que trata de especificar a partir de sus investigaciones.

(...) un gran alivio unido a una cierta tristeza. Creo que esta mezcla de emociones es muy contemporánea y se designa con un término bastante preciso: **melancolía** (...) una que no debe confundirse nunca con la nostalgia, emoción perfectamente posible en este caso, aunque quizá menos susceptible de ser generalizada: sienten nostalgia los que toman partido por lo que ha desaparecido, mientras que la melancolía es una forma de captar emocionalmente los cambios y el paso del tiempo sobre la realidad. La nostalgia es un gesto individual; la melancolía es social, en el sentido de que pertenece al imaginario contemporáneo (occidental) y hay que ir buscando allí para trabajar con él²⁶.

La melancolía no consiste en tomar partido por el pasado, como la nostalgia, sino de constatar el paso del tiempo, la crisis como transición del pensamiento. Es esta articulación memoria/futuro incierto, se nos hace muy cercana a la noción de

²⁵ IDEM. Pp. 24-25

²⁶ IDEM. Pág. 25 [negrilla más]

estremecimiento jonasiano, que era producto de la visión heurística. En el sentido de que esta melancolía conduce a la acción, y la acción en este caso es una determinada imagen cuestionadora que constata algunas pérdidas y que pretende evitar otras.

Es un sentimiento ambiguo pero tremendamente fértil. Un sentimiento que nos mueve a la acción, pero que al tiempo nos preserva de movimientos violentos, drásticos y definitivos. Un sentimiento que nos obliga a conocer íntimamente las cosas antes de pretender modificarlas, que nos advierte que aquello que dejamos atrás, por muy horroroso que sea, forma parte de nosotros mismos. Un sentimiento, en suma, absolutamente imprescindible para comprender una nueva realidad que está hecha con la amalgama de una realidad perdida y otra que no ha sido del todo encontrada²⁷.

Curioso además que esta “nueva” realidad se materialice a través de un sentimiento, la posibilidad de plasmarla *fielmente* pasa por lo subjetivo y no ya lo más propiamente científico. Lo que rescata el vínculo con lo real es una vivencia o una determinada visión de este real, que se presentan en una misma unidad visual. Català lo menciona:

No deja de ser paradójico que sea a través de una emoción que perdure el verdadero espíritu científico, un espíritu que en sus momentos álgidos se ha movido más por la curiosidad y la voluntad didáctica que por el afán descubridor y el empeño normativo²⁸.

Jonas también se referirá a esta importante paradoja, al decir “Lo paradójico de nuestra situación consiste en que el respeto perdido hemos de recobrarlo a través del estremecimiento”²⁹. El temor que definimos como criterio en el primer apartado es un sentimiento, uno que estremece y que sienta las bases para la responsabilidad. Es un temor que no se entiende como inseguridad, sino como “coraje para la responsabilidad”³⁰. Temor como parte esencial de esta responsabilidad. Temor

²⁷ IDEM. Pág. 26

²⁸ IDEM. Pág. 26

²⁹ JONAS, H. 1995. Pág. 358

³⁰ IDEM. Pág. 357

movilizador no ya desde la euforia baconiana de la búsqueda desbocada de un progreso por el progreso, sino desde la necesidad de preservar. La modestia y no la soberbia. Temor y no esperanza. Dirá sobre estos sentimientos éticos:

El respeto y estremecimiento que nos protegen de caminos errados de nuestro poder (...) son cosas que hemos de volver a aprender(...). Respeto a lo que el hombre fue y es, a través del **estremecimiento retrospectivo** ante lo que podría llegar a ser y ante la mirada que tal posibilidad clava sobre nosotros desde el **futuro pensado de antemano**³¹.

Volvemos a encontrarnos aquí con esta curiosa articulación de tiempos. El estremecimiento es retrospectivo, y sin embargo orientado al futuro. Es una de las características que según acabamos de ver Català ofrece al hablar del nuevo cine de lo real. Y una sincronía bastante curiosa. Frente a los pronósticos más apocalípticos de Jonas hay que decir que es muy fácil pensar en clave ficción, en concreto, en tantas películas de ciencia ficción que brotan del imaginario cuando él habla del riesgo en el que está inmersa la imagen ontológica de hombre (*2001 Odisea del espacio* se pregunta por esto, al igual que *Blade Runner*), el ser vulnerable de la naturaleza (*Wall.e* de los estudios PIXAR), también cuando habla de la tecnificación de los bioritmos (como en *Metrópolis* de Lang) o en la posibilidad de la completa maquinización del hombre (*Matrix*) y la definitiva autodestrucción de la humanidad como a tantas películas de Holywood proponen como divertimento verano tras verano. Estos recursos parecen muy útiles para proponer la pregunta:

¿Qué le sucederá a *eso* [lo que está en juego] si *yo no* me ocupo de ello? Cuanto más oscura sea la respuesta, tanto más clara será la responsabilidad, y cuanto más alejado en el futuro se encuentre lo que ha de temerse, cuanto más lejos esté de las propias alegrías y penas y más incierto sea, con tanta mayor diligencia han de ser movilizadas en su favor **la clarividencia de la fantasía** y la **sensibilidad del sentimiento**: se hará precisa una inquisitiva *heurística del temor*, que no solo le descubra y le ponga de manifiesto a este su nuevo objeto, sino que incluso se familiarice con el particular interés moral que reclama (y nunca antes fue reclamado). La *teoría* de la ética precisa de la representación³².

³¹ IDEM. 1995: Pág. 358 [negritas mías]

³² JONAS; H. 1995. Pág 357

Pese a esta facilidad ficcional del imaginario, convocada por esa “clarividencia de la fantasía” que también puede ponerse al servicio de una heurística del temor jonasiana, nos decantamos por permanecer exclusivamente en el análisis de las transformaciones del documental porque nos parece que sólo a través la complejidad de sus nuevas propuestas son expresables las finas implicaciones filosóficas que Jonas está tejiendo. La cantidad de direcciones en las que *Nijuman no borei* dispara preguntas, nada más a partir de sus decisiones formales, son inasibles. Creemos que esta complejidad es el verdadero síntoma de los tiempos y que a partir de un estudio interdisciplinario, documental y filosofía deben proponer el modelo ético de cara a los fenómenos audiovisuales. Si hay una vertiente que se ha preguntado hasta el cansancio, y que lo sigue haciendo aunque ya con un muy distinto cariz, por cómo preservar una imagen fiel para el futuro, es el cine documental:

Una herencia degradada degradará también a los herederos. La custodia de la herencia en su exigencia de preservar la “imagen fiel”, o expresado negativamente, la evitación de su degradación, es asunto de cada instante; no cejar en tal empeño es su mejor garantía de permanencia; esta es si no la garantía, si la condición previa también de una futura integridad de la imagen fiel. Y tal integridad no es otra cosa que la apertura a la exigencia siempre grandiosa y que incita a la humildad, planteada a su siempre deficiente portador³³.

La memoria en cine dio la posibilidad de temer, hizo posible la humildad desde la que ahora se enuncia. Una humildad que le hace falta a tantas otras vertientes del audiovisual, una conciencia que prevendría de tantos equívocos a los informativos. El futuro imaginado proporciona los criterios, y la constante alerta respecto a las nuevas cosas que aún no somos capaces de atisbar. No hay que cejar entonces, siguiendo a Jonas, en el empeño de imaginar críticamente.

³³ IDEM. Pág. 359

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APREA, G. (2004). "La memoria visual del genocidio". En Yoel, G. (comp). *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

ADORNO, T. (1984). *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Sarpe.

Butler, Judith (2011). *Violència de estat, guerra, resistència*. Barcelona: CCCB http://www.cccb.org/ca/publicacioviolencia_d_estat Guerra Resistència State Violence War Resistance-37567

CATALÀ, J. M. (2003). "La necesaria impureza del nuevo documental". En *Documentaria*. Santa Cruz de Tenerife: Publicación de la muestra internacional de cine documental de mujeres.

CORTINA, A. (1996). "Estatuto de la ética aplicada: hermenéutica crítica de las actividades humanas". <http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/search/results> En *ISEGORÍAS* (nº13).

CRUSELLS, M.; CAPARRÓS, J. M. (2010) *Cinema en temps de guerra, exili i repressió*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

JONAS, H. (1995). *El principio de responsabilidad: ensayo sobre una ética para la civilización tecnológica*. Barcelona: Herder (trad. de Javier Marias Fernandez Retenaga).

RODOWICK, D. N. (comp.) (2010) *After images of Gilles Deleuze film philosophy*. Minneapolis: University of Minesota Press.

REFERENCIAS CINEMATOGRAFICAS

Capra, Frank (1942-1945). *Why We Fight*

Lanzmann, Claude (1985). *Shoah*

Periot, Jean Gabriel (2007). *Nijuman no borei*. <http://vimeo.com/11457021>

Riefenstahl, Leni (1934). *Der triumph des willens*

Santos, Mateo (1936) *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*

Spielberg, Steven (1993). *Shindler's List*

LETICIA BERRIZBEITIA es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB, Caracas, Venezuela), Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo por la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente cursa el Master en Pensamiento Contemporáneo de la Universidad de Barcelona. Es autora de la tesina: *Análisis del cortometraje "La Jetée" de Chris Marker desde el concepto imagen-movimiento de Gilles Deleuze*. Ha sido redactora del diario El Universal (Caracas) y ha trabajado en proyectos de didáctica del cine en la Dirección de Proyección a la Comunidad de la UCAB. laberriz@gmail.com