

LA ÉTICA DE LA COMUNICACIÓN A COMIENZO DEL SIGLO XXI

(LIBRO DE ACTAS I CONGRESO INTERNACIONAL
DE ÉTICA DE LA COMUNICACIÓN)

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Facultad de Comunicación

29, 30 y 31 de marzo de 2011

Editor:

Juan Carlos Suárez Villegas

CAPÍTULO 99

“El travelling moral: hacia un compromiso ético de la imagen en movimiento”

Manuel Broullón Lozano (Universidad de Sevilla)

manbroloz@alumn.us.es

Resumen: la propuesta teórica de Jean-Luc Godard y Jacques Rivette del cine como un asunto estrictamente moral reaparece en la actualidad con la revolución del cine digital. Las distintas opciones estéticas que se materializan en las películas, especialmente en las documentales, abren un interesante campo de experimentación para realizadores de acuerdo con un compromiso ético de la imagen en movimiento.

Palabras clave: travelling moral, imagen en movimiento, ética, cine digital, Jean-Luc Godard.

Abstract: according to Jean-Luc Godard and Jacques Rivette's theoretical proposal, cinema is a strictly moral subject. This idea is being recovered on digital revolution era. The different aesthetic options on films, specially on non-fiction films, are an interesting space opened to experimentation for filmmakers according to an ethical commitment on the motion pictures.

Key words: moral travelling, motion pictures, ethics, digital cinema, Jean-Luc Godard.

INTRODUCCIÓN.

“Le travelling, c'est un affaire de moral”. Parafraseando a Jean-Luc Godard, el joven y apasionado crítico de *Cahiers du Cinéma*, Jacques Rivette concluía su crítica de la película *Kapo*, de Gillo Pontecorvo. Este texto que puede consultarse traducido al español se titula “De la abyección” y es el principio de una campaña que se opone a la aberración que es jugar gratuitamente con el sufrimiento humano. Escribe el joven Rivette: *Hay cosas que sólo deben abordarse desde el temor y el estremecimiento. Sin duda, la muerte es una de ellas. ¿Cómo no sentirse un impostor al filmar algo tan misterioso?* (RIVETTE, 1961:58). Mucho se ha escrito sobre esta ya histórica

declaración que ha marcado a toda la generación de la Nouvelle Vague. Posiblemente, incluso se haya interpretado más de la cuenta siguiendo una compleja deriva hermética (tal y como describe Umberto Eco esas derivas del sentido). En la actualidad conviene indagar en el sentido original de lo que quisieron decir Godard y Rivette con el fin de reflexionar sobre su vigencia con respecto a los nuevos ámbitos y posibilidades que ha abierto la revolución digital. Y en el marco de este congreso, en el que hemos sido invitados a reflexionar sobre ética, deontología y autorregulación del entretenimiento, la ficción y la cultura, nos hemos propuesto pensar una posible ética de la imagen, y dentro de esta, de la imagen en movimiento.

1. EL CONCEPTO DE TRAVELLING MORAL.

Rivette se referían a una escena contenida en el film de Gillo Pontecorvo *Kapo*, ambientada en un campo de concentración nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Un cierto plano de la película muestra cómo el actor Emmanuele Riva se suicida lanzándose contra la alambrada electrificada que rodea el campo de concentración. El director, Pontecorvo, decide hacer un travelling de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, es decir, colocando la cámara en un plano inferior al sujeto filmado. En consecuencia, esta posición de la cámara tiende a magnificar la escena colocando al personaje por encima del plano visual. El sutil movimiento de cámara, en definitiva, inscribe con exactitud la mano levantada del cadáver formando un ángulo en el encuadre final. Para los dos jóvenes críticos de *Cahiers du Cinéma*, Godard y Rivette, que Pontecorvo se permita embellecer una secuencia de muerte con un movimiento de travelling y el estetizante juego de contrastes de las oscuras figuras con el cielo nublado *sólo se merece el más profundo desprecio* (RIVETTE, 1961:59). No solo es un gesto gratuito e insolidario con un asunto tan serio como es el holocausto, sino que, además, genera un conflicto entre el realismo de la representación y la actitud del autor con respecto a lo que ve, a lo que filma y, por tanto, *con respecto al mundo y a todas las cosas* (RIVETTE, 1961:59).

La famosa sentencia del travelling moral de Godard es la inversión de una declaración anterior de Moullet: *la moral es una cuestión de travellings*. Con este juego de palabras cambiadas de orden, el joven Jean-Luc Godard se estaba refiriendo a que ninguna secuencia, ningún plano, ningún movimiento de cámara; absolutamente nada en una obra cinematográfica, ningún elemento que aparezca en una película, puede ser gratuito. Pero por otro lado conviene recordar, ahora que en 2010 hemos celebrado los 50 años desde los inicios de la Nouvelle Vague, que también estaban hablando de un compromiso ético de las formas y del lenguaje cinematográfico. Jean-Luc Godard, un

personaje que tantas frases y lecciones ha pronunciado, ha afirmado que la Historia del Cine, y por lo tanto el presente de la creación filmica debe de ser una historia del luto. Pues el cine fracasó desde el momento en el que no consiguió llegar a tiempo para filmar los horrores y atrocidades que se cometieron en los campos de concentración en los años 40. Haber ignorado una realidad que debió ser denunciada se traduce en culpabilidad y fracaso. Estas son dos ideas que recorren la ideología y la práctica creativa de la Nouvelle Vague. De hecho, sería su compañero de generación Alain Resnais quien rodase el documental *Nuit et Bruillard* (noche y tinieblas, seis años antes de la publicación de la crítica de *Kapo*: 1955) sobre el campo de concentración de Auschwitz, para cumplir en la medida de lo posible esta deuda nunca saldada con el holocausto. La película de Resnais es precisamente una película de luto por las imágenes que no se han filmado en el momento oportuno y que explora el vacío y la ausencia. El cineasta trata de reconstruir los fragmentos del pasado a través de imágenes del presente, con el campo vacío y con testimonios. Rivette habla de ella en su crítica de *Kapo* en los siguientes términos:

“Es ahora cuando comprendemos que la fuerza de *Nuit et bruillard* (Noche y tinieblas, 1955) proviene menos de los documentos que del montaje, de la ciencia con la que los hechos brutos, desgraciadamente reales, se ofrecían a la mirada, en un movimiento que es justamente el de la conciencia lúcida y casi impersonal, que no puede comprender o aceptar el fenómeno” (RIVETTE, 1961:59).

Hoy que han pasado más de 50 años desde que se publicase el número de *Cahiers du Cinéma* con la crítica de Rivette y Godard, se nos invita a pensar una ética de la comunicación, y dentro de ella, una ética de la imagen en movimiento. Cuánto más en el marco de la sociedad global, de la industria cultural que opera a nivel mundial y del audiovisual como realidad multimedia e hiperdiscursiva.

Me he propuesto examinar y pensar una ética de la comunicación acorde con las necesidades y compromisos del siglo XXI y determinar cuáles son sus ámbitos y sus límites. Me interesa especialmente la noción de límite y frontera, tal y como establecen Godard y Rivette entre realismo y visión del mundo del autor. Porque la Historia del Cine nos enseña que los intentos de hacer una ética de la imagen en movimiento han derivado en prácticas de control de los contenidos más o menos encubiertas. Y eso tiene un nombre. Se llama censura. Con Rivette y Godard, os proponemos pensar una ética desde la forma y no desde el dirigismo cultural. Una responsabilidad de la práctica de la creación cinematográfica, entendiendo el cine no sólo como lenguaje, o como sistema sígnico, o como simple negocio e industria (que por supuesto también lo es), sino

“como un asunto moral”. Nuestro punto de vista no es otro que el de la praxis del cine, el de la realidad creativa y creadora del siglo XXI.

2. ÉTICA Y ESTÉTICA: ALGUNAS IDEAS SOBRE LA ÉTICA EN ARTE.

La dialéctica entre ética y estética no es una cuestión surgida en la era de la sociedad de masas ni mucho menos. No caigamos en un adanismo cultural. A lo largo de la historia, y dentro de ella, de la historia del arte (deberíamos decir de las artes) se ha pensado y postulado mucho acerca de las implicaciones éticas de los lenguajes artísticos. El filósofo ilustrado Immanuel Kant ya pensó las implicaciones mutuas de la ética como una estética y la estética como una ética y Wittgenstein las entendió como una sola realidad indivisible. Frente a las estéticas trascendentales tengamos en cuenta también que surgen posturas revisionistas. En definitiva, todas estas ideas son una reflexión y un posicionamiento sobre las relaciones entre arte y moral. Y en este sentido, pensar la moral, es pensar un objeto de estudio *esquivo* (Hildebrandt), *tosco* y *esquemático* (Aristóteles). En el caso de los lenguajes artísticos, estamos hablando de una realidad doblemente compleja, pues con Lotman aprendemos que todo lenguaje secundario (mito, arte y religión) se superpone a un lenguaje primario, y que todo relato (sea ficcional o factual) crea su propio universo con sus leyes y normas propias instituidas por el autor. Incluidas las leyes morales que rigen a los habitantes de ese universo. Ante esta realidad de universos paralelos pero separados por las fronteras del relato surge un debate antiguo en el que podemos decantarnos tanto por la unión entre ética y estética como por la disociación.

Volviendo sobre lo que nos ocupa, ética, deontología y autorregulación del entretenimiento, la ficción y la cultura; de una parte, ya lo hemos visto, al hablar de la ética de la imagen en movimiento, debemos ser cautos para no caer en una forma de censura ni de dirigismo cultural. Por otra parte, debemos tener en cuenta la advertencia que nos hace Harold Bloom en su libro *El canon occidental*. Para este autor, la literatura y comunicación estética, tiene como característica distintiva que se encuentra exenta de todo código ético. ¿Se imaginan a MacBeth pidiendo perdón a sus súbditos? ¿A Otelho detenido por maltrato? ¿A Don Giovanni procesado por el Ministerio de Igualdad? La doble articulación de la comunicación simbólica que sugiere Lotman con sus lenguajes secundarios nos deben recordar que el doble movimiento de identificación y distanciamiento de la comunicación estética separan el mundo creado en la ficción del mundo real en el que habitamos. Y ello nos permite imaginar, crear, pensar otras realidades posibles. Sin embargo, ¿todo vale? ¿todo sirve?

2.1 La modernidad cinematográfica: del realismo estético al realismo ético.

Nos interesa hacer un examen de la forma y del uso del lenguaje. Las formas y los modos de contar siempre han encontrado algún modo de “colar” la verdades a pesar de la vigencia de una censura. A Pier Paolo Pasolini, que era poeta y ensayista, le interesó en cine en un momento determinado de su vida porque veía en él el medio muy eficaz para decir, para transmitir ideas. En definitiva, el medio de comunicación idóneo, más moderno y útil. En este sentido, el documental siempre se ha manifestado como un método privilegiado, pero hoy decir cine es pensar el conjunto audiovisual: películas, televisión, seriales de ficción, piezas para la red... La imagen en movimiento se ha manifestado desde los orígenes como una realidad poderosa, atractiva y también peligrosa. Baste recordar la gran campaña de desprestigio que el cine sufrió en 1903 a causa del gran incendio del Bazar de la Caridad de París, originado porque un cinematógrafo entró en combustión, en la que personalidades e intelectuales advirtieron de los peligros y de la perversión que el cine traía. O por otro lado y haciendo referencia la capacidad de llamar la atención la imagen, la teoría del montaje de Sergei Eisenstein precisamente es nombrada como “el montaje de atracciones”. Para no ser apocalípticos, conviene recordar también los usos constructivos de la imagen como herramienta de persuasión, como fue el compromiso de los intelectuales de todo el mundo con España durante la Guerra Civil. Ambos bandos se afanaron en producir películas para difundir sus ideas y su versión (la mayoría de las veces manipulada) de la marcha del conflicto. Cuando el holandés Joris Ivens presentó en los Estados Unidos su película documental *La guerra de España* causó gran conmoción y adhesión, hasta el punto de que el presidente Roosevelt declaró que *es la película que todo el mundo debería ver* para tomar conciencia del grave conflicto que se estaba viviendo en España, considerada como laboratorio de lo que se estaba gestando en Europa.

El documental, más o menos tendencioso y por lo general más que menos, siempre ha sido la única forma legitimada de comunicación de ideas y, lo que a nosotros nos interesa más, de compromiso ético de la imagen en movimiento. Con el revival del documental que se ha venido gestando desde la modernidad cinematográfica (años sesenta) han venido dadas las actuales éticas de la comunicación audiovisual. Conviene recordar no obstante que las éticas de la imagen no se encuentran recogidas en ningún documento concreto salvo contadas excepciones (como el Código Hays americano o el Manifiesto Dogma) y que normalmente responden a la visión del mundo de un autor, de un creador cinematográfico.

Como concluyen Rivette y Godard con la famosa sentencia del travelling moral, la ética de la imagen en movimiento es una cuestión más de forma que de contenido, y

esto se relaciona directamente con la visión del mundo de la que es portador. No olvidemos que la teoría del autor de André Bazin, padre intelectual de los cineastas de la Nouvelle Vague y editor de *Cahiers du Cinéma*, sostiene que un autor es el portador de una visión de la realidad. Rivette basa en este dato su corrosiva crítica a *Kapo*, en la que no duda en decir de Pontecorvo que se ha *despreocupado alegremente* de plantearse ciertas cuestiones previas *por incoherencia, estupidez o cobardía* y que por ello *se merece el más profundo desprecio* (RIVETTE, 1961:58-59). Esas cuestiones previas a las que se refiere son el realismo, es decir, cómo reconstruir la realidad en el encuadre cinematográfico; y el punto de vista del cineasta ante esta operación. Porque ante todo, para Godard, *una película debe tener un punto de vista claro*^{vi}. Como veremos en las páginas siguientes la ética de la imagen se basa desde los años 50 en dos pilares: el compromiso con el realismo y la verdad que encierra la imagen. Por eso, para Rivette, permitirse el lujo de reconstruir de forma pretendidamente embellecida episodios del holocausto no es más que:

“una tentativa forzosamente incompleta (luego inmoral), todo intento de reconstitución o de maquillaje, irrisorio y grotesco, toda aproximación tradicional como “espectáculo” resulta del orden del voyeurismo y pornografía” (RIVETTE, 1961:58).

puesto que para Rivette esta forma de presentar los hechos naturaliza un acto atroz como el holocausto *habituando al espectador* al horror de modo que se pregunta *¿cómo podrá haber alguien que se sorprenda o se indigne de algo que, efectivamente, habrá dejado de ser chocante?*(RIVETTE, 1961:58).

Con la modernidad cinematográfica, que preconizan *Roma città aperta* de Roberto Rossellini en 1945 y el neorrealismo italiano y que inaugurará la Nouvelle Vague seguida por los “nuevos cines” (el Free Cinema británico, el Cinema Nuovo brasileño, el tardío Nuevo Cine Español...) se ha hablado de un realismo ético frente a un realismo estético. Una suerte de ética formalista que se opone radicalmente a los contenidos considerados políticamente correctos contra los que lucharon las nuevas generaciones de cineastas. Los italianos contra las suntuosas comedias de teléfono blanco de los tiempos de Mussolini o en el caso de los franceses de la Nouvelle Vague, contra el “cinéma de papà”. O en el caso del Nuevo Cine Español contra la línea de producción de cine histórico, cine folclórico, cine patriótico y comedia burguesa.

En este panorama, el documental se ha considerado desde la modernidad cinematográfica como una forma de lucha, resistencia y reacción contra el ilusionismo falso, conformista y manipulador del que tradicionalmente se ha acusado a las películas

burguesas y a las películas de Hollywood. Así, Roberto Rossellini mezclaría ficción y no ficción en *Roma città aperta*, la película fundacional del neorrealismo italiano. Mientras que con *Viaggio in Italia* lograría un verdadero manifiesto, Federico Fellini mostraría desde el polo opuesto (el de la fantasía, el barroquismo y el carnaval) las miserias de una decadente Italia en *La dolce vita* y una década más tarde en *Roma* como complemento contemporáneo de su *Satyricon*...

François Truffaut haría su manifiesto contra el ilusionismo de la representación en *La noche americana*, película en la que coloca la cámara detrás de la cámara, detrás de los decorados y las bambalinas para dar cuenta de ellos. Jean-Luc Godard, como el hábil constructor de imágenes que es, terminó de reivindicar el cine como espacio de lucha y revolución en la sensacional imagen metafórica de *La chinoise*, en la que el personaje Jean-Pierre Léaud se pone en pie de guerra tras una trinchera formada por ejemplares del libro rojo de Mao.

Estos pioneros del cine moderno nos enseñan que el cine, además de la fábrica de los sueños, también es trinchera. La imagen es y debe ser espacio de resistencia y de cambio.

2.2 El código Dogma: “el voto de castidad”.

En nuestro recorrido por la historia reciente de las formas filmicas, me parece interesante hacer una parada en el movimiento Dogma95. Su manifiesto fundacional es en sí una deontología de la praxis del cine, en la medida en que se propone cortar radicalmente con el ilusionismo de la representación que viene sosteniendo el cine de ficción desde 1915. En el “voto de castidad”, el documento que firmaron los cineastas adscritos al Dogma y que, puesto en práctica en las apenas diez películas Dogma entre el 97 y el 99 dió lugar a una estética muy particular, se especifica el compromiso con el instante y con la verdad:

“juro que me abstendré de crear una obra, porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad. Mi fin supremo será hacer que la verdad salga de mis personajes y del cuadro de la acción” (Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, 1995).

Radicalismo aparte, pues el Dogma sólo se prolongó durante cuatro años, me parece interesante rescatar esta propuesta que surgió justamente en el año del centenario del cine y que pasa por la abstención de todos los elementos considerados superfluos que puede contener una película. La cámara, siempre en mano y sujeta a las posibilidades y límites de los movimientos que permite el cuerpo humano, postula un nuevo tipo de travelling moral que se rebela contra el cine de falsas ilusiones y fingimiento. Esto es en opinión de Von Trier y Vinterbeg *todo aquello que una película puede esconder*. Una vez más: lo superfluo y gratuito. Sea cual sea la opinión que este episodio nos merezca el Dogma fue una pieza importantísima en la apertura de nuevos caminos y en la exploración de rupturas en los modos de producción de cine de bajo coste que nos conduce directamente a la revolución de la imagen digital que estamos viviendo desde entonces y hasta la actualidad.

2.3 La era digital: reconstruir los fragmentos de un mundo roto en imágenes.

Las propuestas del cine de vanguardia del siglo XXI pasan por una toma de decisiones ante la realidad que podemos conocer mediante el estudio minucioso del instante a través del aparato cinematográfico. Esto nos conduce inmediatamente a hablar de los modos de vida y valores asociados al modelo de comunicación en la sociedad global en la medida en que la praxis del cine supone un posicionamiento ante ellos según, como veremos, el cineasta del que estemos hablando y de la filmografía a la que nos acerquemos.

Hemos visto cómo Rivette define la ética en relación con la actitud ante el mundo del cineasta, con su visión de este, es decir, según los modelos de generación de relatos con respecto a la noción de “verdad”. Esta idea es la que define, en todo caso, la opción de utilizar o prescindir de una serie de elementos que los partidarios del dogma calificaron de superfluos. En el siglo XXI, figuras de primera línea como Pedro Costa o el propio Jean-Luc Godard hacen, desde paradigmas muy distintos, una clase de ensayos filmados en los que la ética es la prioridad. Pedro Costa, quien a menudo ha sido llamado “el Caravaggio del cine”, practica una forma de creación basada en la observación esencializada y eminentemente bella de la pobreza, como ponen de manifiesto sus incursiones en el barrio de Fontainhas de Lisboa de *No cuarto de Banda* y *Juventude em marcha*.

En la misma línea del matrimonio de cineastas Starub-Huillet (a quienes observó a través de su cámara en el documental *¿Dónde yace tu sonrisa escondida?*), Pedro Costa practica un cine que se basa en la captación del instante, cuidadosamente buscado para dignificar a la persona por medio de la estética, del mismo modo que Caravaggio convirtió a los mendigos en santos en sus pinturas. Esta forma de creación ligada a la ética está, además, condicionada por el uso de la tecnología digital, que nos permite almacenar grandes cantidades de vídeo para después seleccionarlo, eliminando los costes que llevaban el revelado y el positivado de las antiguas películas fotoquímicas de 35mm. Llegados a este punto tenemos que reivindicar el digital como el formato del siglo XXI que nos permite nuevas formas de creatividad, ecología y economía a todos los niveles.

En medio de este panorama, el revival del género documental que estamos viviendo en los últimos años nos recuerda la función que esta modalidad filmica tuvo en el cine de los orígenes, en el tránsito del siglo XIX al XX, directamente relacionado con los ideales democráticos. Se trata de lo que Margarita Ledo denomina el cine fotográfico en la medida en que es fragmento de la realidad:

“Cine y fotografía forman y formaron parte del mismo territorio: el de la imagen analógica que identificamos a través de la cámara. Por esto constituye un paisaje obligado que entrelaza la técnica con lo real y con la autoría. Relacionan objeto, cultura, y sujeto como puesta a punto del tiempo, sea fijo o en movimiento; e incluyen al doble y la percepción que de él se tiene como construcción material y conceptual. A su vez, cine y fotografía fueron y son tanto un resultado como un operador de la modernidad y de su canto a la transparencia; del derecho a mirar como aspecto inexcusable para los “procesos” de “verdad”, entendiendo como tales aquellos que sólo pueden expresarse y que no necesitan demostración” (LEDO, 2005:17).

Esta consideración arqueológica sobre la esencia de la fotografía es sumamente interesante en la actualidad. En nuestro tiempo, el tiempo del digital, la sustancia de la expresión de los medios fotográficos (fotografía y cine) se ha alterado, como señala Ángel Quintana. La sustitución del soporte fotoquímico por el soporte digital supone la pérdida del carácter indicial de la imagen, es decir, una ruptura irreversible entre significante y referencia. La construcción de la imagen se produce en los software altamente especializados y los nuevos modos de percepción de la realidad pasan ahora por lo hiperreal (Darley), lo hipertrofiado (Lipovetsky-Serroy). Lejos de ser apocalípticos y de lamentar el uso de la tecnología, consideramos que el paradigma digital abre un infinito abanico de posibilidades que se relacionan directamente con la

concepción del cine como “un asunto moral”, sea desde la postura documental o sea desde la ética de la estética. Es decir, un doble trayecto: a la estética por la ética y a la ética por la estética.

2.4 Imagen y memoria.

Así, lo que puede parecer contrario a las leyes del relato realista (es decir, la generación de imágenes por medios no fotográficos) deja de ser una aberración para convertirse en una propuesta de cine como asunto moral. La película *Vals con Bashir* (Ari Folman) intenta recordar la matanza de Sabra y Shatila en 1982. En ella, el realizador opta por tirar por la borda un rodaje en localizaciones reales, con actores y escenografía. La “escenografía” se cambia por la “escenología”, espacio filmico completamente generado por ordenador, dibujos y animación, según la definición de Ángel Quintana. Como en *Nuit et Bruillard* (Noche y tinieblas de Resnais), de la que hemos hablado, los recuerdos de tan tremendo acontecimiento están dispersos, y la realidad está fragmentada y rota. Una reconstrucción ética del puzzle de la memoria y la forma respetuosa de hablar del tremendo dolor humano no puede ser mediante la impúdica reconstrucción de un filme bélico, sino a través de imágenes de animación.

En la sociedad global, sociedad postmoderna, el sociólogo Gilles Lipovetsky y el crítico de cine Jean Serroy hablan de la *cinematografización del mundo*, es decir, de una serie de procesos por los que las imágenes forman parte de nuestra realidad más inmediata y, por extensión, de nuestros modos de saber, conocer y de relacionarnos con nuestro entorno. Vivimos rodeados de pantallas e imágenes por todas partes. Habitamos la “pantallosfera”, y nuestras sociedades incluso practican la “pantallocracia”. Aún desde una perspectiva menos apocalíptica pero no por ello menos crítica que la de Lipovetsky y Serroy es cierto que la sociedad está cinematografizada. Nuestro imaginario común está poblado por personajes invidables como el Padrino de Marlon Brando, el eternamente guapo y rebelde James Dean, la imposible relación paternifolia de Luke Skywalker y Darth Vader o el arrojido feminista de la Escarlata O'Hara de *Lo que el viento se llevó*. Somos imagen, e innegablemente pensamos desde ellas, nos proyectamos en el mundo con ellas y a través de ellas. Y en lo que las imágenes nos cuentan radican los mismos potenciales constructivos y humanizadores que encuentra la protagonista de *La rosa púrpura de El Cairo* cada vez que acude al cine a ver su película favorita.

Las *Historia(s) del cine* de Jean-Luc Godard, precisamente, pasan por reconstruir ese imaginario de la imagen cinematográfica. Pensar la imagen a través de la imagen, y con ello reconstruir nuestro modo de relacionarnos con el mundo a través de

ellas. *Soy porque soy capaz de crear imágenes*, dice Godard en *Historia(s) del cine* parafraseando a Rilke.

Pero no olvidemos la corriente crítica. Vivimos rodeados por imágenes, existimos a través de hiperimágenes que no son realidad sino su doble magnificado, inflado, una *huída hacia adelante*, como lo entienden Lipovetsky y Serroy. Ya desde 1986, el escritor Máximo Gorki tuvo la audacia de definir así al cine viendo la *Llegada de un tren a la estación* de los Hermanos Lumière en el Salon Indien del Grand Café del Boulevard de Capucines de Paris. Lo que estaba viendo *no es la vida, sino su sombra. No es la realidad sino su espectro silencioso* (CAPARRÓS LERA, 1999:82). Se trata, en todo caso, no de un tren, sino de un *Tren de sombras*, como bien lo supo entender José Luis Guerin en su película del mismo nombre de 1997. En la postmodernidad, rodeados de pantallas, existimos por lo tanto rodeados de sombras y de proyecciones que median nuestra forma de entender, de conocer y de ser-en-el-mundo, usando la terminología de Heidegger. ¿Cómo rescatar el potencial de la imagen filmada para entrar en un verdadero contacto con la realidad? ¿Cómo utilizar el cine para que, como dijo André Bazin, la imagen nos permita embalsamar, momificar el discurrir de la vida?

La postura ética de la imagen en movimiento pasa, primero, por una filosofía del icono consistente en la reconstrucción de las imágenes que forman la realidad. Y segundo, por una depuración de la mirada con respecto a las imágenes hiperreales generadas en un software informático. La recuperación del *grado cero de la escritura cinematográfica* es una posición eminentemente ética que han puesto de relieve el español Víctor Erice desde los años 80 y el iraní Abbas Kiarostami. Ambos cineastas, que incluso han intercambiado videocartas con este mismo propósito en un admirable gesto de comunicación intercultural, buscan con sus cámaras la manifestación de lo real. Una epifanía de un mundo roto y fragmentado por construcciones del imaginario en la actual iconosfera, territorio privilegiado de la semiosfera en la que habitan nuestras sociedades. Así Kiarostami, primero en *Ten* con una película de argumento se acerca a la asepsia en lo que se refiere a instalación de cámaras y montaje, y en *Five* regresa a la forma de rodar de los Hermanos Lumière: situó mi cámara en un lugar y dejo que la película se empape del azar, del fluir de la realidad, de la vida en su estado más puro y genuino. Por eso, la escena final de las cinco que componen esta película, es especialmente emocionante. La tormenta a la que somos invitados a asistir es un prodigio de la naturaleza que sucede per se, sin que nadie la haya producido.

3. HACIA UNA ÉTICA DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO.

3.1. Ficcional/factual.

El cine de ficción ha encontrado caminos cercanos al documental para denunciar la sociedad vigilada y carcelaria, inestable realidad donde habitan los acomodados y conservadores burgueses. Así lo pone de manifiesto el trayecto formado desde Claude Chabrol hasta el laureado en dos ocasiones por el Festival de Cannes Michael Haneke en sus obras maestras *Caché*, las dos versiones de *Funny Games* o *La cinta blanca*. Mientras el polo documental sigue intentando capturar la realidad en manifestación más viva, la animación se ha constituido como una modalidad del respeto desde *Vals con Bashir*.

Los relatos factuales (documentales) son el presente y un futuro por hacer. Es el caso de *A day for peace*, la película digital que no termina jamás de hacerse del británico Jeremy Gilley. En los años 90, este realizador tomó la iniciativa de empezar una campaña pacifista en todo el mundo por medio del cine. Comenzó a rodar su película documental con muy pocos medios. Poco a poco, gentes del espectáculo le acompañaron en sus visitas a Afganistán, Irak y sudáfrica: Angelina Jolie, Jude Law... la sociedad del espectáculo deja de estar reñida con el compromiso, y aunque el camino es largo y la campaña de Gilley y su organización Peace One Day aún está por hacer, cada 21 de septiembre, se presenta en todo el mundo una nueva versión de la película que cada año, gracias a las formas de producción digitales se amplía con aportaciones libres, conformando una película abierta que han llevado a su realizador a ser el abanderado de la cultura de la paz del nuevo milenio.

De otra parte, consideremos por un momento la delgada línea que separa el relato factual del relato de ficción. Hoy en día estamos asitiendo a un revival del género documental y de la información por medio de la imagen, que a lo largo de la historia han dado tantos ejemplos de mostración de la verdad como de manipulación. Sirvan como ejemplo las peligrosas y potentísimas películas de Leny Riefenstahl, encargada por el ministro nazi Goebbels de hacer películas de propaganda en los años 30. La información también nos pone alerta de aquello que Jean Baudrillard ha llamado el simulacro, que representaríamos en un cuadro semiótico como la convergencia de no-ser y parecer. Así lo ponen de manifiesto las famosas imágenes de los almacenes de armas tomadas vía satélite que dieron pie a la ocupación americana de Irak. En contraposición, la ficción se nos presenta como un espacio de resistencia en el que se nos permite el beneficio de la duda. Bien sabemos que hay una *verdad en toda ficción*, o como explica Ricoeur *las narraciones hacen surgir la comprensión a través de la unificación de los diversos sentidos que éstas conjugan: la intencionalidad ontológica de lo "ya pasado" y la "de lo posible del relato de ficción"* (RICOEUR, 1996:999).

Las ficciones nos explican, nos sitúan en el mundo. Y hacer una ética de la imagen en movimiento, buscar una fórmula de travelling moral implica, obviamente, rescatar los relatos de ficción. Con Yuri Lotman y la Escuela de Tartu bien sabemos que el arte, como sistema de signos superpuestos al lenguaje natural, responde a una economía del lenguaje. Pues si pudiéramos decir las mismas cosas de distinta manera, ¿no lo haríamos? ¿Qué sentido tendría la poesía si no nos permitiese encerrar en una pocas palabras todo un universo?

La teoría de la hiperdiscursividad nos descubre, además, que todo discurso es una dialogía, como diría Bajtin. Una encrucijada, un punto de encuentro y, ¿por qué no? de enfrentamiento y conflicto de discursos sociales. Viendo las películas de Woody Allen, siempre audaces, a menudo encontramos vacititudes ante la vida que se oponen durante toda la película en un combate poético entre los personajes que las sostienen. Es lo que sucede en la tan maltratada por la crítica pero sugerente *Vicky Cristina Barcelona*. Cada una de las tres mujeres es portadora de una actitud vital, de una perspectiva ante la vida. Y este ¿qué cabe esperar? es la pregunta propia de la reflexión ética. El autor, tal y como lo explicó Bazin o como sugiere Rivette en su crítica de *Kapo* debe plantearse toda una serie de cuestiones previas antes de abordar un tema concreto. Pero además, el autor es también un espacio de encuentro y de conflicto entre puntos de vista. Y al fin y al cabo, de modos de vida. *Si la cosa funciona* o *Conocerás al hombre de tus sueños* generan el mismo juego de fuerzas entre personajes tan diversos: artistas, racionalistas, personajes más pragmáticos, personajes que se encomiendan al esoterismo y la brujería para encontrar el sentido de sus vidas...

Incluso la ficción más hiperbólica, barroca y onírica también nos descubre desde una postura crítica e irónica ciertas claves sobre el mundo en el que habitamos. El cine de Federico Fellini, siempre tan audaz en metáforas es capaz de atacar con lucidez y respeto las fuentes de manipulación y simulacro de nuestras sociedades. El fastuoso desfile de moda eclesiástica de *Roma*, la sociedad corrompida y en descomposición de *La Dolce Vita* y *Satyricon*; la pequeña comunidad de *Amarcord*... se trata, como explica Carlos Colón de *lo fingido verdadero*, y eso nos invita a recuperar la hipótesis bergsoniana de la teoría del arte. Desde este punto de vista, diametralmente opuesto al voto de castidad del Dogma 95, la ficción es un espacio privilegiado que nos permite tomar perspectiva desde una forma de conocimiento sintética y crítica a la vez que limitada, parcial y siempre atada a la subjetividad creativa. En definitiva, en la ficción, como nos enseña Jean-Luc Godard en *La Chinoise* o en *Pierrot el loco*, también se hace necesario instaurar la economía sígnica del travelling moral.

3.2 Reconsideración semiótica del travelling moral.

Desde la mirada semiótica, es necesario ordenar toda esta información, todas estas propuestas. La ficción abre la posibilidad de identificarnos con otro yo, otro aquí y otro ahora. Un simulacro de una triple deixis diferente, fingida. De forma paralela los tientos de los relatos factuales de acercarse a la realidad descubren el valor de la mirada (Pedro Costa), su complejidad (Jean-Luc Godard) o simplemente recogen los pequeños fragmentos que la componen (Erice) depurando nuestra mirada (Abbas Kiarostami). Estas propuestas son muy interesantes desde el punto de vista de la *Ética de acción comunicativa* (Habermas) o la *Ética dialógica* (Apel), que tienen como base el principio de alteridad. Es decir, mi reconocimiento como sujeto no solo frente a un objeto o sino frente a otros sujetos. Recordemos con François y Jost y la narratología que la focalización no sólo es visual sino también cognoscitiva. Se trata de mi punto de vista visual pero también de mi punto de vista intelectual. De mi universo mental de conocimientos pero también de ignorancia. El vanguardista y sabio granadino José de Val del Omar entendió el travelling no como un aproximamiento sino como un *aproximamiento*, un movimiento que me acerca al prójimo. Y así lo plasmó en su radical propuesta filmica *Aguaespejo granadino* acercando culturas al tiempo que mueve su cámara entre la Al-hambra y el Albaicín.

De nuevo, desde la Teoría de Emplazamiento^{vi}, merece la pena recordar que el *plexo* (es decir, fragmento de espacio y tiempo) que ocupa un sujeto no puede ser ocupado por otro, pues la materialidad lo impide. Sin embargo, un desplazamiento que re-emplazase al sujeto conocedor en otro lapso espacio-temporal permite establecer una relación dialógica con esa realidad siempre inaprensible en su totalidad. Con esa realidad siempre rica y valiosa. Desde esta perspectiva des-emplazante y re-emplazante no renuncia al punto de vista ni al potencial creador y creativo de la mente, por lo que, como vemos, la actitud ética consiste en una cuestión más de forma que de control de los contenidos.

El travelling es un movimiento de cámara que tiende a seguir a un objeto o a otro sujeto. En la medida en que nuestra mirada y nuestro imaginario sean capaces de des-emplazarse y re-emplazarse en otro lugar para conocer y reconocer otro punto de vista nos estaremos acercando al reconocimiento de que somos-en-el-mundo. Somos sujetos ante la alteridad, que nos llama y nos cuestiona. El audiovisual que es, como lo definió Sergei Eisenstein *el arte de la mirada* por excelencia, debe ser tanto reconocimiento de mi propia mirada como de otras miradas posibles sobre la complejidad del universo. Es la hora de trascender la teoría del autor. De abandonar la mirada única y unidireccional. Jean-Luc Godard en *Le Mépris* hizo el gesto provocador de mirar al observador apelando a su actitud activa y contestataria. En la primera

secuencia de la película, mientras él mismo lee los nombres del equipo técnico, vemos una cámara situada en un travelling que se acerca hacia nosotros, gira y nos apunta. La cámara mira a la cámara. Y a través de ella, nos mira directamente a nosotros. Este gesto tan cuestionador como provocador nos pone sobre aviso: vamos a ver una ficción, pero cuidado, porque esa ficción también nos está apuntando a nosotros. Ver una película es, por lo tanto, una conversación audiovisual, como la enuncia Betellini.

4. CONCLUSIONES.

Llegados a este punto, debemos preguntarnos en qué medida todas estas propuestas de filosofía de la imagen pueden incorporarse a las prácticas industriales, a las rutinas de producción de discursos televisivos, cinematográficos o, por qué no, de piezas distribuidas en lugares de la red como Youtube, Vimeo, los blogs o las redes sociales. Y cómo hacer para no caer en la abyección de pensar que el cine no es un asunto moral ni tampoco de caer en pusilánimes códigos de producción de lo políticamente correcto tan cercanos a la más vil censura.

Antes que nada debemos recordar que, con la modernidad cinematográfica surgida en los años 60 y convulsionada en el centenario del cine con la revolución digital, el cine está abierto a infinitas posibilidades. El cine, como dijeron Godard y Truffaut, está por hacer, es un terreno apasionante que aún está por descubrir, una técnica que todavía está por hacer. Y ahí es donde entramos en juego nosotros. La imagen puede ser lo que los creadores y creativos queramos que sea.

El reconocimiento de la mirada en paralelo al reconocimiento de la alteridad nos invita a pensar que no existen objetos (ni sujetos) vulgares sino miradas vulgares. Es necesario, por tanto, hacer una serie de propuestas prácticas llegados a este punto. ¿Qué puedo hacer para que mis creaciones, mi trabajo como profesional de la imagen acate la propuesta del travelling moral? Primero, como sugiere Rivette, interrogarme acerca de aquello que deseo contar. Y finalmente reconocer mi mirada y hacer de ella una mirada no vulgar. Seamos orfebres y no chatarreros. Como Pedro Costa filmando la miseria con la belleza de Caravaggio, recomponiendo los fragmentos de la realidad como Erice y Kiarostami, ¿por qué no? como la animación de Ari Folman o desemplazando y reemplazando el foco visual y cognoscitivo hacia el reconocimiento de la alteridad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

APEL, K.O. (1991): *Teoría de la verdad y ética del discurso*. Barcelona, Paidós.

BAUDRILLARD, J. (1978): *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairos, 2005.

-
- BAZIN, A. (1948): "Ontología de la imagen cinematográfica". En: BAZIN, André (1955): *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 2006.
- BETETTINI, P. (1994): *La conversación audiovisual*. Madrid, Cátedra, 1996.
- BLOOM, H. (1982): *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama, 2009.
- CAPARRÓS LERA, J.M. (1999): *El cine de nuestros días (1994-1998)*. Rialp, Madrid, 1999.
- COLÓN, C.(1987): *Fellini o lo fingido verdadero*. Sevilla, Alfar, 1994.
- DARLEY, A. (2004): *Cultura visual digital*. Barcelona, Paidós, 2002.
- ECO, U. (1996): *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1998.
- EISENSTEIN, S.M. (1959): *Teoría y práctica cinematográficas*. Madrid, Rialp, 1999.
- FERNÁNDEZ HEREDERO, C; MONTERDE, J.E. (2002): *En torno a la Nouvelle Vague: rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia, Institut Valencià de Cinematografia, 2002.
- FERNÁNDEZ HEREDERO, C; MONTERDE, J.E.(2002): *En torno al Free Cinema: la tradición realista del cine británico*. Valencia, Institut Valencià de Cinematografia, 2002.
- GENETTE, G. (1991): *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen, 1993.
- GODARD, J.L. (1999): *Historia(s) del cine*. Buenos Aires, Caja Negra, 2007.
- HABERMAS, J. (1983): *Conciencia moral y acción comunicativa*. Madrid, Trotta.
- JOST, F; GAUDREALUT, A. (1988): *Le récit cinématographique. Cinéma et récit-II*. Nathan, 1994.
- QUINTANA, A. (2006): *Virtuel?* Francia, Cahiers du Cinéma, 2006.
- LEDO ANDIÓN, M. (2005): *Cine de fotógrafos*. Gustavo Gili-FotoGGrafía, Barcelona, 2005.
- LIPOVETSKI, G; SERROY, J. (2007): *La pantalla global: cultura mediática y*

cine en la era hipermoderna. Barcelona, Anagrama, 2009.

LOTMAN, Y. (1987): *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, 1988.

RICOEUR, P. (1996): *Tiempo y narración. El tiempo narrado*. Volumen III. Madrid, Siglo XXI, 1999.

RIVETTE, J. (1961): “De la abyección”. En *Cahiers du Cinéma-España*. Madrid, Caimán Ediciones-Cahiers du Cinéma, N°36, Julio-agosto de 2010. Pgs. 58-59.

VÁZQUEZ MEDEL, M.A. (2003): *Teoría del emplazamiento; aplicaciones e implicaciones*. Sevilla, Alfar, 2003.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS:

ALLEN, W. (1985): *La rosa púrpura de El Cairo*. Madrid, MGM Home Video, 2002.

- (2008): *Vicky, Cristina, Barcelona*. Madrid, Warner, 2008.

- (2009): *Si la cosa funciona...* Madrid, Tripictures, 2010.

- (2010): *Conocerás al hombre de tus sueños*. Barcelona, Cameo Media, 2010.

COSTA, P. (2000): *No cuarto de Vanda*. Barcelona, Intermedio, 2008.

- (2001): *¿Dónde yace tu sonrisa escondida?* Barcelona, Intermedio, 2008.

- (2006): *Juventude em marcha*. Barcelona, Intermedio, 2008.

ERICE, V; KIAROSTAMI, A. (2006-2008): *Correspondences*. París, Museo Pompidou.

FELLINI, F. (1962): *La Dolce Vita*. Madrid, Suevia, 2008.

- (1969): *Satyricon*. Barcelona, Regia Films, 2010.

- (1973): *Roma*. Madrid, MGM home Entertainment, 2003.

-
- FOLMAN, A. (2008): *Vals con Bashir*. Barcelona, Cameo Media, 2009.
- GILLEY, J. (1999-2009): *A day for Peace*. Londres, Peace One Day, 2009.
- (2010) *Peace One Day Part Three*. Londres, Peace One Day, 2010.
- GODARD, J.L. (1963): *Le Mépris* (El desprecio). Madrid, Studio Canal, 2003.
- (1965): *Pierrot le fou* (Pierrot el loco). Madrid, Studio Canal, 2007.
 - (1967): *La chinoise*. Barcelona, Filmax Home Video, 2006.
- GUERIN, J.L. (1997): *Tren se sombras*. Madrid, Versus, 2008.
- HANEKE, M. (1996): *Funny games*. Barcelona, Cameo Media, 2006.
- (2005): *Caché*. Barcelona, Cameo Media, 2010.
 - (2007): *Funny games*. Madrid, Warner Bros, 2008.
 - 2009): *Das weiße band (La cinta blanca)*. Barcelona, Cameo Media, 2010.
- IVENS, J. (1937): *The Spanish Earth/The 400 million*. Estados Unidos, Slingshot DVD, 2004.
- KIAROSTAMI, A. (2000-2001): *Ten*. Barcelona, Cameo Media, 2006.
- (2003): *Five*. Brooklyn-Nueva York, Kino-The Kinstin Collection, 2007.
- PONTECORVO, G. (1959): *Kappo*. Roma, Cristaldi Film, 2006
- RESANAIS, A. (1955): *Nuit et brouillard (Noche y tinieblas)*. París, Argos Films-Arte TV Video, 2003.
- ROSSELLINI, R. (1945): *Roma, città aperta*. Madrid, Bellavisión, 2000.
- (1953): *Viaggio in Italia (Te querré siempre)*. Madrid, Vellavisión, 2002.
- TRUFFAUT, F. (1973): *La noche americana*. Barcelona, Regia Films, 2009.
- VALDELOMAR, J. (1953-1955): *Aguaespejo granadino*. Granada, Diputación de Granada, 1992.