

# AFECCIÓN Y PENSAMIENTO: LAS POTENCIAS DE LO ÉTICO EN EL CINE ENSAYO

Ariadna Moreno

Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional de las Artes

*elbilodeariadna@gmail.com*

## Resumen

Atravesando las problemáticas en torno a la ética en el documental que se apoyan por un lado en la objetividad de lo mecánico del dispositivo y por el otro en la responsabilidad del autor respecto a la veracidad de lo que muestra, el presente trabajo pretende analizar las potencialidades propias de un texto audiovisual de escasa trayectoria cinematográfica como es el cine ensayo. Lejos de toda objetividad científicista, el autor construye a través de su yo reflexivo una verdad como exploración a través de un entretejido de relaciones físicas e intelectuales que modelan el film y el mundo. Este estatuto *inquieto* del autor posibilita la aparición de un mundo ya nunca más objetivo ni subjetivo. En el centro de la ética, en ese tránsito entre un espacio íntimo que se expresa entre lo privado y lo público, aparece la necesidad de buscar desde la experiencia subjetiva y singular un mundo que restituya (contra todo narcisismo individualista) el vínculo entre individuo y comunidad mas allá de los tópicos. En el corazón mismo de la representación audiovisual, el cine ensayo se evidencia como síntoma de una crisis general de la representación en beneficio de una mayor capacidad creativa, epistemológica y comunicativa.

**Cine ensayo; documental; ética; sujeto; verdad**

El cine ha sido y sigue siendo uno de los modos privilegiados de registrar la forma en la que se le da sentido al mundo. Pero esta concepción no ha sido siempre así. El cine ha nacido como entretenimiento, ha pasado por el siglo XX como exponente principal del arte de masas y también como lo deja ver Benjamin en su célebre artículo sobre la reproductibilidad técnica, ha significado un cambio en los modos de percepción. Desde esta última perspectiva, seguiremos el camino del cine que nos lleva en sus derivas hacia el documental de ensayo, una forma marginal de estatuto ambiguo: entre narración y experimentación, entre la historia íntima y *la historia* con mayúsculas, entre lo público y lo privado. Es interesante cómo en este tipo de cine el *yo* del autor modula explícitamente las relaciones entre la imagen, la voz y el sonido. Y es por eso que se vuelve campo privilegiado para trabajar sus vinculaciones con la ética.

Bill Nichols nos habla de la ética en un sentido de “consenso comunitario en evolución, donde ética, política e ideología se alinean bajo una ética de la responsabilidad. En la representación del otro la atención se dirige hacia la ideología de la objetividad y la epistemología, ya que cada mirada refuerza el valor de lo visual como evidencia y fuente de conocimiento. En este sentido, cada mirada apoya una epistemología basada en principios científicos de reproducción mecánica aunque también apoyen otras formas de conocimiento más intuitivas, afectivas o gnósicas” (1997: 129). Mientras que aquí la ética se ubica del lado de los procesos sociales y la responsabilidad de representación del otro, la mirada que organiza esta representación parecería descansar en la *objetividad* de lo mecánico de la reproducción (como si se pudiese de alguna forma *neutralizar* lo singular de la mirada) sin perder de vista otras formas de conocimiento poco confiables, digamos. Desde esta perspectiva el *peligro* del cine documental está en la posibilidad de alejarse de la veracidad y/o credibilidad sobre la realidad histórica y debería apoyarse en la objetividad que posibilita la tecnología.

Sin embargo, es interesante volver a la definición griersoniana de documental como *tratamiento creativo de la realidad* para no perder de vista

que si bien existe un referente real, una realidad externa *superior* al cineasta en esta concepción, el documentalista puede construir un discurso que no sea completamente *fiel* para poder revelar algo que no es evidente y que se deja ver en el campo estético. Como J. María Catalá y Josexto Cerdan señalan: “que la ética sea el fundamento de la estética quiere decir que la función de la estética es dar forma a la ética. Esta ecuación, sin embargo no funciona en la dirección contraria: lo estético no garantiza ninguna ética (y menos en el documental). En el documental, la ética nos guía por los caminos de la veracidad, la estética conduce a la verosimilitud” (2007:13). Sin ánimos de ingresar en discusiones fatigosas y sólo para sentar las bases del presente trabajo despejemos: la veracidad (como verdad o responsabilidad) no puede recaer en el estatuto icónico o indicial de la imagen que la cámara capta, ya que los acontecimientos del mundo son, para bien o para mal, algo mucho más ambiguo que una huella fotográfica de reproducción mecánica (o digital) y que, por su complejidad y profundidad, necesitan de algo más que de la presencia concreta de la cámara para hacerlos llegar al espectador. En este sentido, prefiero moverme entre apuntes para una ética posible en el borde de los acontecimientos “afectivos o intuitivos” o en el “tratamiento creativo” lo que me lleva a pensar en el cineasta como sujeto de la experiencia, que reúne un conjunto de posibilidades de acción y de afección, de actuar y de ser actuado.

Preferiría pensar a partir de una definición de ética como la propone Deleuze en su libro *Spinoza, filosofía práctica*, la cual se define más que como responsabilidad sobre el universo representado o como un conjunto de normas y valores que deben regir nuestros actos, como «etología». En esta concepción no habría diferencias entre los hombres y los demás individuos de la naturaleza, ni entre los hombres razonables y aquellos que ignoran la verdadera razón. Y cita el ejemplo de la garrapata, animal que chupa la sangre de los mamíferos y que se compone exclusivamente de tres afectos: el de la luz (se sube en lo alto de una rama), el olfativo (se deja caer sobre el mamífero que pasa debajo de la rama), el calorífico (busca la región más cálida y sin pelo del animal).

Es decir, cada uno de estos tres afectos posee un umbral máximo y mínimo que corresponden a un aumento de potencia de existir o a una descomposición de la existencia. Al cuerpo complejo le pasa lo mismo, la complejidad amplía los umbrales de percepciones físicas e intelectuales y mayores serán las capacidades que tenemos de ser afectados positiva o negativamente. La afección positiva provocará un aumento de la potencia del existir y la negativa una disminución. El pensamiento en esta concepción, se mueve en las antípodas de la representación: cuando alguien representa, en sentido estricto, no experimenta. Representar la realidad es simplemente reconocer lo que ya está dado en el mundo, como forma de lo verdadero, como concepto. La cuestión debe ser por el contrario, hacer la experiencia del mundo; Y, la única forma de lograrlo es intentando dar a luz a un nuevo pensamiento que escape a la cristalización de los conceptos, al hábito como esquema organizado de comportamiento, a la repetición. ¿Cómo? Buscando ser afectado para aumentar la potencia de la experiencia.

Aquí entonces una hipótesis: el cine documental en su forma de ensayo fílmico (ya sea autobiográfico o sobre un objeto particular) es escena privilegiada como potencia de lo ético. Ya que el cineasta experimenta un modo de ser afectado y afectar el entorno, a través de todos los recursos que el dispositivo fílmico le permite: relacionando a su modo el campo de la imagen y el sonido: entre acontecimientos, personajes y sensaciones en una voz confesional, su discurso especulativo y el discurso de los otros.

Desde esta perspectiva ya no habrá lugar para concebir la realidad como un texto único. Toda perspectiva unívoca que pretenda certezas o verdades objetivas será reemplazada por un pensamiento fragmentario que da cuenta de una complejidad en la que aparece un discurso de lo incompleto. Discurso que trata a la realidad como una tarea y una invención. Mas que crisis general del sentido, crisis de un sentido totalizador. Crisis también de la representación pero en beneficio de una mayor capacidad creativa, epistémica y comunicativa el cine ensayo busca la verdad como una exploración mediante una experiencia

plagada de dudas. Volviendo a Grierson, ya no habría realidad que tratar creativamente sino realidad que construir.

## LA EXPERIENCIA COMO CINE

Ahora veamos al cine. Se podría decir con Benjamin en referencia al célebre artículo *La obra de Arte en la era de la reproductibilidad técnica*, que lo que el cine posibilita no es una dócil reproducción de la realidad sino una producción de la misma. En sus estudios sobre cine y tomando la fenomenología de Bergson, Deleuze (1986) propone relacionar el campo de la imagen cinematográfica al del sujeto como corte de espacio-tiempo no en tanto conciencia originaria sino como un punto de indeterminación en el que la cámara es relación en el espacio e intervalo en el tiempo. Pero además nos muestra que el cine puede, por la movilidad de sus centros, el montaje y la emancipación de la toma y el aparato que proyecta, desligarse de la percepción natural para conquistar una percepción pura que nos conecta con un plano de inmanencia, donde acontece un universo acentrado en constante devenir. El cine, concluye, consiste en movimientos y procesos de pensamientos (imágenes prelingüísticas), y en puntos de vista tomados sobre estos movimientos y procesos (signos presignificantes). Acaso no será eso lo que Benjamin llamaba un inconsciente óptico, en el sentido que no es la narración del pensamiento a través de conceptos sino a través de lo aparentemente insignificante, lo no conceptual, lo que aparece entre lo visto y lo oído, y que construye al mundo y al sujeto más allá del sujeto?

Se trata entonces de considerar más que un yo presente en la voz que narra o comenta o describe, un yo que percibe, experimenta y construye la complejidad de lo real desde un plano relacional, de modo que “la subjetividad” de la imagen responde a un recorte espacio temporal a través del cual se percibe mas allá de nuestros intereses”<sup>1</sup>.

---

1 Gilles Deleuze, *La imagen Movimiento* (Barcelona, Paidós, 1984) Mi ojo,

En esta propuesta el sujeto no es quien produce el mundo subjetiva e individualmente sino más bien, un campo de relaciones que vincula y vehicula su experiencia con el mundo. Creando una imagen donde percepción, afección, acción y pensamiento producen un plano de relaciones que es homologable al plano cinematográfico. Estos tipos de relaciones serán espaciales o temporales. En la imagen que es movimiento se partirá de una imagen-percepción que organiza ese espacio que devendrá imagen-afección y luego imagen-acción o, generando otro tipo de relaciones temporales donde la afección inicia circuitos que vinculan al sujeto directamente con una experiencia temporal directa a la que llamará imagen tiempo.

Es entonces en el conjunto cámara-montaje<sup>2</sup> donde se construirá esta modulación que llamamos el punto de vista (epistémico más que ocular) particular del film. Lo que trato de plantear en este contexto es la particularidad de la enunciación en el cine de ensayo como esa instancia que crea y es creada por el film y donde convergen las subjetividades de personajes y cineastas. La afección “surge entre la percepción y la acción restableciendo la relación como movimiento de expresión (...) es decir la manera en que el sujeto se percibe (...) o experimenta o

---

mi cerebro, son imágenes, partes de mi cuerpo. ¿cómo podría contener mi cerebro las imágenes si él es una imagen entre las demás? Las imágenes exteriores actúan sobre mi, me transmiten movimiento y yo restituyo movimiento.” p. 90

2 Gilles Deleuze La imagen Tiempo (Barcelona, Paidós, 1986) La importancia de Peirce para Deleuze es que al inventar la semiótica concibe los signos a partir de las imágenes y sus combinaciones, no en función de terminaciones que ya serían lenguaje. Peirce parte de la imagen como fenómeno de lo que aparece como andamiaje del proceso de semiosis infinita: el signo como imagen que vale para otra imagen (objeto) bajo la relación de una tercera imagen que construye su pensamiento interpretante, siendo esta a su vez un signo y así, hasta el infinito. La primeridad que sería la imagen percepción es algo que no remite mas que a si mismo, cualidad o potencia, pura posibilidad, relación de algo con si mismo. La segundidad es algo que no remite a sí mismo más que por otra cosa, la existencia, la acción –reacción, el esfuerzo-resistencia y, la terceridad como la relación. Algo que no remite a sí mismo más que vinculando esa cosa con otra, ley o necesidad.

siente por dentro”.<sup>3</sup> Se percibo en plano general, se acción en plano medio y en principio la imagen afección se expresa en el primer plano, el plano del rostro. Pero un rostro que no sólo puede mostrarnos lo que piensa el personaje sino también una intención del director, cómo la cámara interroga lo que le pasa, lo que siente. Es decir, no sólo es el adjetivo de la re-acción sino una expresión que más que cualidad es potencia y que cobra sentido dentro de un entramado de relaciones que la vinculan con el contexto. Es esta potencia del primer plano la que posibilita asimilar el rostro al gesto, entendido “como la visualización cinematográfica, con todo lo que esto implica, del conjunto de acciones que configuran un comportamiento individual y social: social a través del individuo, individual a través de la estructura social.”(p.100-101) Es decir, la posibilidad de unir directamente una reflexión colectiva a las emociones particulares de cada individuo: de la emoción a la reflexión, de lo material a lo espiritual, de la narración a la magia. El rostro así sería una potencia no sólo que se expresa a través de la cara del personaje sino de los objetos en tanto gesto que aglutina un conjunto de relaciones que rodean el vínculo individuo-mundo.

Un buen ejemplo nos lo regala Agnès Varda en su film *Los espigadores y la espigadora* (2000) donde los primeros planos de sus manos se vinculan con su reflexión sobre la vejez (su propia vejez), pero también se asimilan al resto de las manos de sus espigadores en los que sus propias manos-cámara, ojo imagen-táctil, van recogiendo y homologándose así al mismo acto de espigar de sus personajes y poniéndose en el mismo estatuto epistémico que ellos. Espigando alimentos, espigando imágenes, espigando pensamientos.

---

3 Gilles Deleuze, *La imagen Movimiento* (Barcelona, Paidós, 1984) El cine ojo, como ojo de la cámara de Vertov o el Ojo del espíritu del cine de Jean Epstein son para Deleuze insuficientes ya que propone hablar de un ojo de la materia, en la materia que no está sometido al tiempo sino como su negativo, es decir la posibilidad de que la percepción sea antes de ser percepción humana, como una ceroidad de la imagen, percepción objetiva.

## HACIA UNA ÉTICA DE LA PERCEPCIÓN

Lo que resta es trabajar sobre la voz. ¿Cómo liberar a la expresión de la tiranía de la primera persona? Esto puede lograrse a través de la dislocación de la voz del autor, prestando la propia voz a las palabras de otro. Es decir, hablar por cuenta propia tomando la voz de otro. Un *yo* que deviene Otro, una verdad que deviene en otro, en la voz, y en la imagen. Sería pertinente pensar en la ética documental a través de este recurso que Pier Paolo Pasolini llama subjetiva indirecta libre en la que encontró una forma de superar la oposición entre lo subjetivo y lo objetivo. Deleuze (1984) nota que “Pasolini analiza cierto número de procedimientos estilísticos que dan testimonio de esa conciencia reflexiva o de ese cogito propiamente cinematográfico: el encuadre insistente y obsesivo, por el cual la cámara espera que un personaje entre dentro del cuadro, que haga y diga algo y después salga, mientras ella sigue encuadrando el espacio ahora vacío, dejando de nuevo al cuadro en su pura y absoluta significación de cuadro (...) en síntesis la imagen percepción encuentra su estatuto, como subjetiva libre indirecta, tan pronto como refleja su contenido en una conciencia cámara que se ha vuelto autónoma.” (p113-114.)<sup>4</sup> Y esta conciencia cámara se une en contrapunto con la voz en off, que es quien irá guiando el montaje, ordenando y juntando materiales de origen y textura diversa, proponiendo una sintaxis alejada de los cánones de montaje tradicional, creando un sentido complejo del texto, donde la palabra tiene una labor de desplazamiento más que de anclaje, ya que multiplica la significación visual y conduce las riendas del discurso general hacia el discurso del otro.

Documental o ficción, los personajes que aparecen en el film, entran en relación “indirecta libre” con la visión del autor que se afirma

---

4 Junto con Rohmer que también busca por otro lado, “hacer de la cámara una conciencia formal ética” capaz de ofrecer la imagen indirecta libre del neurótico mundo moderno en su serie de cuentos morales, terminan inventando un tipo de imagen óptica y sonora que sea equivalente al discurso indirecto de la literatura.

en él, a través de él y distinguiéndose de él al mismo tiempo. De ahí que la ética, en esta concepción se propone en el dominio de la potencia. La potencia como posibilidad de devenir otro, devenir apto para percibir más cosas. No en términos aditivos sino en términos de multiplicidad, de cualidad, de diferencia.

Retomemos el ejemplo, *Los espigadores y la espigadora*. El film comienza con un plano del diccionario y la página donde aparece el concepto: “espigar es recoger después de la cosecha”. Desde aquí se abre el juego durante los primeros 5 minutos, para reinventar su definición a través de toda la película. Ese concepto cristalizado se pondrá en relación con los personajes que recogen alimentos que otros desechan, a través de un viaje que nos lleva y nos trae del campo a la ciudad. Dos escenarios donde veremos a los personajes que empiezan revolviendo basura y terminan eligiendo vivir de la recolección. En la ciudad escuchamos la música del rap mientras vemos a las personas abriendo los tachos de basura, y la marginalidad se construye activa y militante en la letra de la canción que resignifica el acto de espigar como un acto que liga críticamente al hambre y la sociedad de consumo. Pero hay mas, hay otro tiempo de la imagen que es el espacio del arte. La representación a través de los cuadros, el tiempo de la contemplación, el cuadro rodeado de turistas sacándole fotos y el contenido del cuadro donde las espigadoras recogían el trigo. Todo esto se ponen en diálogo con el gesto de los recolectores. Mientras la voz analiza críticamente las diferencias en torno a espigar: en el pasado las mujeres espigaban en grupo, en el presente se espiga solo y sin distinción de género. Toda esta reflexión nos llevará al museo de Arras. A la figura de Agnes que a la izquierda del cuadro de Bretón titulado: *Mujer Espigando*, imita el gesto de la espigadora para luego soltar el trigo y tomar la cámara y filmar a quien la filma. Una narración dislocada en relación a un centro. Un sujeto que habla que deviene mujer del cuadro, que deviene mujer cineasta que interpela al espectador a través de la misma cámara que hace unos segundos conducía la imagen a través de su voz en off. Este estatuto complejo que ofrece el estilo indirecto podría ser el recurso técnico y epistémico que posibilite la

aparición de un mundo ya nunca más objetivo ni subjetivo, y que se encuentra en la interacción expresa entre los personajes y el cineasta como un entramado de relaciones vivas.

## CONCLUSIÓN

Como conclusión provisional, este trabajo también ha devenido ensayo. Creo que sería pertinente revalorizar el término ensayo, sacarlo del signo de lo poco serio, de lo incompleto, lo menos verdadero y reevaluarlo como un pensamiento en proceso, aquello que crea tipos que desarticulan los estereotipos, que crea una forma de experimentar el devenir del tiempo.

Y es en especial en este tipo de films, en esta forma informe, en esa modulación del yo en la que aparece la imagen y el sonido, el espacio y el tiempo, es aquí donde se puede escuchar el eco de una necesidad: la necesidad de buscar en la experiencia subjetiva y singular un mundo que restituya (contra toda tiranía narcisista) el vínculo entre individuo y comunidad más allá de los estereotipos, del deber ser, de lo típico. Creo que es posible (y ético) buscar la poesía desde la experiencia y reinventar, en el mejor de los casos, la sorpresa y el misterio a nuestro encuentro con el mundo, y que esto es LA responsabilidad a la que el documental ojalá se enfrente, volviéndonos a presentar eso que, por alienación o comodidad, convenimos en llamar: la realidad.

## BIBLIOGRAFÍA

Parafraseando a Deleuze, Un documentalista no es alguien que “reproduce” el mundo, también inventa maneras de percibir.

- Adorno, T. (1962) *El ensayo como forma*. Vers. esp. de Manuel Sacristán en Notas de Literatura, Ariel.
- Benjamin, W. (2007) *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. La tarea del traductor. Terramar.
- Bense Max (2004) *Sobre el ensayo y su prosa*. □ Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos□ .
- Catalá Domenech, J. (2005) *Documental y Vanguardia*, Barcelona. Cátedra
- Lúckas J. (1970) Sobre la esencia y forma del ensayo, una carta a Leo Popper (1910) en *El alma y las formas y la teoría de la novela*, Grijalbo.
- Deleuze Gilles, 1981. *Spinoza, filosofía práctica.*, Barcelona, Tusquets
- 1984 *La imagen Movimiento*, Barcelona, Paidós
- 1986. *La imagen Tiempo*, Barcelona, Paidós
- 1991 *¿Qué es la Filosofía?* Ed. Anagrama: Barcelona.
- García Martínez, Alberto. (2000) *La imagen que piensa, hacia una definición del ensayo audiovisual*. *Comunicación y Sociedad*. Vol XIX N2. DOI
- [http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/resumen.php?art\\_id=6](http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/resumen.php?art_id=6)
- Nichols Bills, 1997 *La Representación de la realidad*. Barcelona, Paidós, p.129
- Vilém Flusser 1998 *Ensayos, Ficciones filosóficas*, San Pablo, Editorabda Universidade de São Paulo.

- Ortega, Ma. L. 2005 Los límites de la experimentación Documental, Vanguardia y Sociedad. AAVV. Documental y Vanguardia, Barcelona, Cátedra
- Weinberg, L. (2001) *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica.
- Weinrichter A. , 2004 Desvíos de los real, el cine de no ficción. Madrid. T & B Editores
- 1998 Octubre Subjetividad, Impostura y Apropiación. Archivos de la filmoteca. N.º30. 108-123.