

“JUEGO ARTÍSTICO CON EL LÁTIGO Y LA TORTURA”. JEAN AMÉRY SOBRE LA TORTURA EN EL CINE

“An Artistic Game with Whip and Torture.” Jean Amery on Torture in Film

SVEN KRAMER *

sven.kramer@uni.leuphana.de

Recibido: 2 de septiembre de 2015

Aceptado: 15 de octubre de 2015

RESUMEN

Este artículo presenta las críticas cinematográficas de Jean Améry de filmes cuya temática está relacionada con la tortura. La importancia de las reflexiones de este autor sobre tortura concede interés a sus valoraciones de las diferentes representaciones cinematográficas de la misma. El rechazo de cualquier propuesta estetizante y la defensa del realismo filmico posee una motivación ética y política, pero se muestra finalmente insuficiente para abordar la problemática de la representación de la tortura.

Palabras-clave: Jean Améry; tortura; cine; representación; compromiso; realismo; esteticismo.

ABSTRACT

This paper presents the film reviews written by Jean Améry regarding torture. Given the importance of Améry's reflections on torture gives, it seems relevant to take into account his assessments of its different filmic representations. The rejection of any form of aesthetization and the defense of filmic realism has an ethical and political motivation, but this finally proves not to be enough to address the representation of torture.

Key words: Jean Amery; torture; cinema; representation; commitment; realism; aestheticism.

El innovador ensayo *La tortura*, de Jean Améry, hasta hoy su obra más influyente, apareció en 1966 en la recopilación *Más allá de la culpa y la expiación*. Améry fue tor-

* Profesor de Teoría de Literatura Alemana Contemporánea y de Cultura Literaria. Leuphana Universität Lüneburg, Alemania.

turado en 1943 en el campo de Breendonk (Bélgica) por la SS. En el ensayo hace referencia a esa experiencia. Además, también habla en él sobre la posibilidad de la representación de la experiencia de tortura en el lenguaje. Al hacerlo tropieza con una contradicción. Por un lado, tiene que describir las torturas para hacérselas presente al lector, por otro, la tortura descrita es radicalmente diferente de la experiencia de dolor que produce la tortura. La conocida formulación de Améry dice:

“Carecería de cualquier razón pretender describir aquí los dolores que me infligieron. ¿Fue ‘como hierro ardiendo en mi hombro’ o fue ‘como una estaca roma que me clavan en el pescuezo’? Un símil podría sustituir a cualquier otro y, al final, habríamos sido en manejados con engaños en un desalentador carrusel de símiles.”¹

A pesar de esta reserva frente a la descripción, debemos constatar que Améry ofrece a sus lectores a lo largo del ensayo impresiones de su tortura, que deben considerarse descripciones. Así, los lectores se enteran, por ejemplo, que, mientras colgaba de una cuerda, le dislocaron los brazos. Y también las frases de carácter metafórico citadas hace un momento establecen, incluso en la negación, un punto de referencia lingüístico en el momento que reclaman dicha negación². Sin embargo, sobre lo que Améry prácticamente no dice nada en el ensayo es sobre qué representación de la tortura es estéticamente adecuada.

Ese tema lo hace suyo en algunos textos que han sido muy poco tenidos en cuenta por la investigación. En los años sesenta y setenta publicó ocasionalmente críticas de cine y eligió para ello películas en las que aparecen escenas de tortura. Ciertamente, Améry no era un teórico del cine y tampoco nos ha dejado una teoría significativa de la representación de la violencia en el cine. Sin embargo, teniendo en cuenta su ensayo sobre la tortura, sus valoraciones sobre la representación de la tortura en el cine poseen una gran importancia. Con motivo de las aplicaciones artísticas concretas, es decir, en cada artefacto singular, desarrolló y precisó su propia posición respecto a la cuestión de la representación adecuada de la tortura. Améry se aproximó a ella no a través de la literatura, el medio de sus propias ambiciones artísticas. No tematizó al Marqués de Sade, *La colonia penitenciaria* de Kafka o los informes de tortura de los campos de concentración nacionalsocialistas. Se

¹ Jean AMÉRY, *Jenseits von Schuld und Sühne* [1966], en *Werke*, ed. d. I. Heidelbergere-Leonard, vol. 2, ed. d. G. Scheit, Stuttgart: Klett-Cotta, 2002, pág. 7-177, aquí págs. 73s.

² Cf. el capítulo más extenso sobre Jan Améry en Sven KRAMER, *Die Folter in der Literatur*, München: Fink, 2004, págs. 449-474.

ocupó del tema no como escritor, sino como crítico del actual arte cinematográfico.

El cine de su tiempo ofrecía motivos para ello. En el curso de las transformaciones culturales que se producen desde finales de los años sesenta, también cambiaron las convenciones de la representación en el cine. Se pueden destacar varios ámbitos que influyeron sobre la representación de la tortura. *Primero*, en el espacio político de esos años emergen con más fuerza en el escenario público las cuestiones políticas. *Segundo*, se transformó la estética de la representación de la violencia. En un momento en el que el público mundial podía seguir en los televisores los horrores de la guerra de Vietnam, la violencia se representó de manera más explícita y drástica que lo había sido hasta ahora. *Tercero*, en el curso de la llamada revolución sexual se transformaron las convenciones respecto a la exhibición tanto de cuerpos desnudos como de prácticas sexuales, que anteriormente era rechazadas como desviaciones –o incluso perversiones– y no era exhibidas.

Améry estaba interesado especialmente por tres películas: *La confesión*, de Constantin Costa-Gavras (Francia/Italia, 1970), *El Edén y después* de Alain Robbe-Grillet (Francia/CSSR, 1970) y *La celda* de Horst Bienek (Alemania, 1971)³. Además, en conexión con la tortura, menciona también otras películas: *Fresas y sangre* de Stuart Hagmann (USA, 1970), *Camino recto* de Richard Rush (USA, 1970), así como *Historia de O* de Just Jaeckin (Francia, 1970). Si recordamos qué películas pertenecen asimismo a este ámbito temático de la tortura a finales de los sesenta y en los años setenta, se hace evidente la fuerza explosiva, tanto estética como moral, de la representación de la tortura en el cine de esta época. Se podrían nombrar también: *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick (Gran Bretaña, 1971), *Potero de noche* de Liliana Cavani (Italia, 1974), *Ilsa, la hiena del harén* de Don Edmonds (USA, 1974), *Salo o los 120 días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini (Italia, 1975), *Pascualino: Siete bellezas* de Lina Wertmüller (Italia, 1975) y *Marathon man* de John Schlesinger (USA, 1976). A continuación, en la confrontación con las películas comentadas por Améry, reconstruiremos los rasgos fundamentales de su posicionamiento respecto a la representación de la tortura.

Améry no rechaza por principio la representación de la tortura en el cine. Precisamente por haber subrayado, en el pasaje citado más arriba, la impotencia de

³ Agradezco al Instituto Goethe, especialmente al Sr. Dahl, y a la biblioteca de Universidad de Osnabrück, especialmente al Sr. Daniels, la amistosa ayuda para encontrar unas películas en parte difíciles de conseguir.

hablar sobre la tortura a la vista de la experiencia del dolor, podría haber tenido razones para optar por el silencio y la prohibición de imágenes. Pero en lugar de eso, aprecia plenamente algunas películas en las que la tortura es visualizada. Sin embargo, rechaza otros intentos, en algún caso categóricamente. Por ejemplo, rechaza apasionadamente *El Edén y después* de Alain Robbe-Grillet.

Robbe-Grillet, el autor más conocido de la *novela nueva francesa*, ofreció junto a su obra literaria también una obra filmica. Además de su trabajo de guionista, por ejemplo, para *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais (Francia, 1961), también dirigió diferentes películas a partir de los años sesenta. *El Edén y después* se sitúa entre el cine comercial y el experimental. Solo de manera vaga es posible indicar una acción. Un grupo de jóvenes, que se presentan inicialmente como estudiantes, se encuentran frecuentemente en el Café Edén y se ocupan con juego extraños, en los que se une lo teatral con lo onírico, lo insustancial con acontecimientos existencialmente decisivos. Mientras van cambiando los escenarios -unas veces nos encontramos con naves de fábricas vacías y otros paisajes y lugares de Túnez-, lo que estructura la película son las repeticiones y la variación de algunos elementos icónicos, que son convocados en secuencias modificadas. Algunas de esas secuencias y enfoques muestran escenas u objetos conectados temáticamente con la tortura. En el resumen del rodaje de la película, Robbe-Grillet habla expresamente de tortura⁴. Sin embargo, no cuenta la historia de una o más torturas, ni introduce las escenas de tortura de manera psicológica o de otra manera causal. Más bien evoca señales icónicas de la 'tortura', sin pretender en la representación el realismo típico de otras películas.

La artificialidad estética que caracteriza toda la película atrapa también a las referencias icónicas de la tortura y las coloca en una ambigüedad calculada. Así, algunas escenas pueden ser leídas como escenas de tortura o también como escenificaciones sadomasoquistas, a las que los participantes se han entregado voluntariamente. Un tema central de toda la película es la visualización teatral de la realidad, de tal modo que desaparece la diferencia entre la realidad escenificada y la que no lo es⁵. Además, la investigación ya ha señalado que toda la película está plagada de

⁴ Se habla de un "Tableau de Suplices" y de una imagen "Las Tortures" (Alain ROBBE-GRILLET, *Scénarios en rose et noir, 1966-1983*, Paris: Fayard 2005, pág. 345).

⁵ François Jost escribe: "En Robbe-Gillet la imagen ya no se caracteriza solo por la analogía con la realidad, sino que se convierte en una unidad de composición" (François JOST, "Der Parcours des Zuschauers in den Filmen Robbe-Grillet", en K. A. Blücher (ed.), *Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen: Narr, 1992, págs. 65-76, aquí pág. 66).

referencias a obras de arte –por ejemplo, de Mondrian y Magritte–⁶. Prácticamente cada elemento de la película posee el carácter de una cita. Esto también vale para aquellos elementos icónicos que hacen referencia a la tortura. A veces aparecen, por ejemplo, cuerpos de mujeres ensangrentados atormentados en instrumentos de tortura que parecen provenir de la modernidad temprana como si se tratara de un *tableau vivant* (Imagen 1). Algunas escenas hacen referencia a Duchamp⁷. Sin embargo, siempre se introduce una distancia frente a una percepción realista de la tortura.



Escena de tortura (Imagen 1)

Améry reacciona ante esto de manera hostil. Presenta sus objeciones con toda claridad en una crítica dura e implacable. El rechazo de la película incluye varias dimensiones, pero todas apuntan a la afirmación de la inadecuación entre la realidad de la tortura fuera del arte y la tortura representada por Robbe-Grillet. Améry establece un patrón moral, con relación al cual valora el arte, y llega un juicio claro. Su actitud en este juicio está enraizada en su concepción política.

En su crítica de la película menciona “los procedimientos en los calabozos brasileños o griegos”⁸ y nombra así dos dictaduras en las que todavía en 1971, cuando escribió el texto, se seguía torturando. Con ello constata, en primer lugar, la actualidad política de la tortura. No estamos ante un fenómeno de la Edad Media o que haya sido abolido con la derrota del Nacionalsocialismo. Asimismo, no afecta solo al antiguo enemigo de guerra, la Alemania nazi, o al adversario ideológico en la guerra fría. La elección de los ejemplos muestra que Améry no culpa a los ‘otros’ de que la tortura posea realidad política, más bien se refiere a los aliados del propio bando; su discurso atañe al mundo occidental.

En la reseña menciona los nombres de Sartre y Fanon y lo hace para referirse al debate que había tenido en vilo a Francia en torno a 1960. En ese debate la crítica

⁶ Cf. Roch C. SMITH, “Generation the Erotic Dream Machine: Robbe-Grillet’s *L’Eden et après* and *La Belle Captive*”, en *The French Review*, vol. 63 (1990) n° 3, págs. 492-502.

⁷ Smith habla de una “intertextual referenz to Marcel Duchamp”: “Violette [...] is imprisoned. Here she is either tortured, as in a scene where she is threatened by scorpions, or there is the implicit threat of torture by instruments that resemble the castoff objects used by Dutchman/Duchamp” (Roch SMITH, *Ibid.*, pág. 496).

⁸ Jean AMÉRY, “Auf den Sade gekommen [1971]”, en *Id.*, *Cinéma. Arbeiten zum Film*, ed. y con un epílogo de J. Kalka, Stuttgart: Klett-Cotta, 1996, págs. 66-70, aquí pág. 69.

a los de la propia parte bajo el signo de la tortura adquirió una urgencia especial. Con el proceder francés en Argelia se rompió aquella imagen de la superioridad de la política francesa que había caracterizado la narrativa fundacional de la república posbélica y el mito de la resistencia. Bajo la bandera de la *misión civilisatrice*, el gobierno francés justificó el empleo de la tortura en Argelia en nombre de la cultura⁹. A esta idea de superioridad colonialista tardía y expansionista no solo se opuso Henri Alleg con su libro sobre la tortura en Argelia de 1958, *La Question*, sino también Jean-Paul Sartre, que escribió el prólogo del libro, así como Frantz Fanon, al que la guerra en Argelia motivó para realizar reflexiones de gran alcance sobre la descolonización del pensamiento y de la acción. Améry convierte la decidida toma de posición de estos autores contra la tortura en el presupuesto de sus reflexiones ulteriores. Su actitud implica que el posicionamiento de los intelectuales con relación a la tortura exige un punto de vista ético-normativo y políticamente fundamentado.

Sin embargo, en cierta discrepancia con el nítido rechazo de la tortura, encontramos en Améry consideraciones sobre el uso legítimo de la violencia en situaciones histórica de autodefensa. En la crítica de Robbe-Grillet dichas consideraciones se encuentran en inmediata proximidad de las consideraciones sobre la tortura. Según Améry, Fanon habría justificado, sobre todo en *Los condenados de la tierra* (*Les damnés de la terre*, 1961), la contraviolencia de los colonizados frente a la violencia de los colonizadores. A finales de los sesenta y comienzos de los setenta, Améry comparte la opinión de que es necesario el uso de la violencia contra esclavización y opresión¹⁰. “La libertad y la dignidad deben ser conquistadas por la vía de la violencia, para que sean libertad y dignidad. [...] La violencia vengativa, en contradicción a la opresora, establece la igualdad en medio de lo negativo: en el sufrimiento. La violencia represiva es la negación de la igualdad y, con ello, del hombre. La violencia revolucionaria es eminentemente *humana*.”¹¹ También sitúa en este contexto las aspiraciones de libertad de los estudiantes de izquierdas en el Mayo parisino de 1968 y después. Améry concreta la crítica de Robbe-Grillet en su alejamiento de esa estética motivada políticamente. Sobre su película escribe: “¿No so-

⁹ Cf. Rita MARAN, *Staatverbrechen. Ideologie und Folter im Algerienkrieg*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1996, pág. 42-57.

¹⁰ Más tarde revisaría esa posición; cf. Ingo HERMANN (ed.), *Jean Améry, der Grenzgänger. Gespräch mit Ingo Hermann*. Göttingen: Lamuv, 1992, pág. 32.

¹¹ Jean AMÉRY, “Die Geburt des Menschen aus dem Geiste der Violenz. Dem Revolutionär Frantz Fanon” [1971], en Id., *Widersprüche*, Stuttgart: Klett-Clotta, 1971, págs. 147-163, aquí pág. 157.

mos testigos de una mutilación física del hombre concebida estéticamente, que ya nada tiene que ver con la violencia revolucionaria, pero aterradoramente mucho que ver justo con aquella crueldad represiva, que de nuevo se ha desplegado recientemente en París contra los estudiantes revolucionarios?”¹² La crítica política de la película viene a decir que Robbe-Grillet ha escamoteado el impulso político de liberación de las representaciones de la tortura y la violencia. Pero precisamente allí donde se tematiza las representaciones de la tortura y la violencia sin la dimensión política, se transforma su función. Améry percibe que esto se da de dos formas en Robbe-Grillet.

Por de pronto, la primera afecta a la asociación de la tortura con la desnudez femenina. Para establecer una comparación, recurre a la película *Historia de O*. Habla de aquellos “que se deleitaron con los martirios infligidos a ‘O’ y que hoy se de-



Mujeres torturadas (Imagen 2)



Violette en la mazmorra (Imagen 3)

leitan con las mujeres torturadas de Robbe-Grillet.”¹³ Efectivamente, en Robbe-Grillet encontramos generalmente mujeres que se muestran en situaciones de tortura (Imagen 2), mujeres como la protagonista Violette, que conduce a los espectadores por

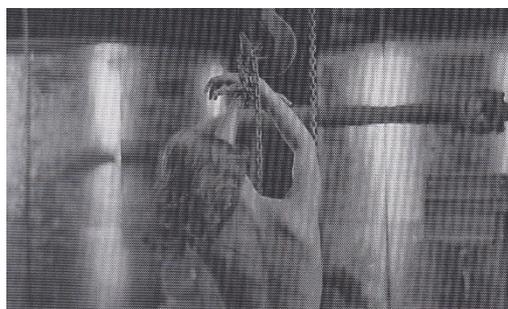
de la película, unas veces escasamente vestida y otras desnuda (Imagen 3).

Según esto, una línea de despolitización en Robbe-Grillet pasa por la sexualización de la tortura. A los espectadores se les transmite junto a las señales icónicas del reservorio del horror aquellas otras del reservorio del placer.

Conviene tener en cuenta aquí que determinadas imágenes de tortura en Robbe-Grillet se asemejan al método de tortura que fue aplicado a Améry. De tal manera, en Robbe-Grillet se muestra una mujer desnuda que está colgada de un gancho con las manos atadas (Imagen 4). El tema icónico del gancho se repite varias veces.

¹² Jean AMÉRY, “Auf den Sade gekommen”, op. cit., pág. 68.

¹³ *Ibid.*, pág. 69.



Mujer torturada (Imagen 4)

También Améry fue colgado de un gancho con las manos atadas. Que el dolor que él describe en su ensayo sobre la tortura nada tiene que ver con la desnudez superficial de la mujer colocada en el calabozo de tortura en la película de Robbe-Grillet, es algo fácilmente comprensible.

Aunque Améry no lo diga expresamente, la crítica de inadecuación que realiza a la película de Robbe-Grillet tiene su origen en el propio conocimiento del dolor en este tipo de tortura.

Otro tipo de despolitización que constituye el punto fundamental contra el que se dirige la crítica de Améry es percibido en el carácter frívolo del procedimiento estético de Robbe-Grillet, procedimiento que ya había practicado el principal representante de la *nueva novela* en otros lugares. Robbe-Grillet combina en *El edén y después* elementos icónicos singulares en un estilo aleatorio y siguiendo el procedimiento de composición serial de la Nueva Escuela de Viena y de la nueva música de posguerra. Las escenas singulares de tortura son retomadas a lo largo de la película con ligeras modificaciones, pero colocadas en un contexto diferente que resulta de la sucesión modificada de elementos icónicos dentro de la serie. La atribución de significación es resultado, de un lado, de los elementos icónicos mismos, de otro, de los encadenamientos con otros elementos icónicos y de la acción. Améry ataca bruscamente esta función del juego y de la recombinación estética generadora de significación: “Quien practica el juego artístico con el látigo y la tortura, debe callar sobre la realidad de la tortura.”¹⁴

Cuando Améry condena ‘el juego artístico’ de Robbe-Grillet, lo que ataca es la ausencia de las consecuencias de la tortura en su película. No tiene consecuencias para las figuras cuya acción solo está psicológicamente motivada en una medida limitada. Las mutilaciones y los sufrimientos que siguen a las torturas en aquellos que las sobreviven no aparecen en la película. Pero tampoco tiene consecuencias en los espectadores, a quienes no se les trasmite en absoluto la violencia de la tortura que destruye al ser humano, mientras que, por otro lado, pueden deleitarse de manera voyerista con las torturas sexualizadas. Robbe-Grillet invoca las señales y el discurso de la tortura, pero oculta a continuación el contexto de violencia en el

¹⁴ *Ibid.*, pág. 70.

que se encuentra. Améry le niega por ello toda relevancia política. Precisamente ante este tema no puede aceptar la ausencia de lo político.

Con ello se perfilan las preferencias estéticas de Améry en relación con la representación de la tortura. Sin utilizar ese concepto, lleva a cabo una crítica del esteticismo: "Allí donde la violencia física, en una forma que se resuelve en juego, cuando no en diversión, quiere constituirse en valor estético y llamamiento político al mismo tiempo, debe ser rechazada."¹⁵ Améry le da la vuelta aquí a la falta de consecuencias en la representación de la tortura de Robbe-Grillet y la convierte en un argumento en favor de la estética acertada. Se dirige contra la autonomía del arte entendida erróneamente. En su lugar demanda una estética que mantenga viva en todo momento la conexión con la experiencia política de la tortura. Así, en la disputa en torno al inmoralismo estético que se venía desarrollando desde finales del siglo XIX y comienzos del XX en relación con el esteticismo, Améry toma partido contra la autonomía radical del arte y por el establecimiento de normas morales, que el arte no saca de sí mismo. El arte debe servir a la trasmisión de la experiencia de la tortura. Si concibe la tortura de otra manera, entonces esto se vuelve contra él: "¿No estamos aquí ante un espectáculo sadomasoquista que resulta ser un juego *malvado*, frente al que no debemos permitirnos por más tiempo poner buena cara?"¹⁶ Améry se dirige con esta formulación contra la tolerancia de cualquier minimización de la tortura en el arte –especialmente de un arte que pertenece a la izquierda política, con la que Améry se sentía obligado.

Así pues, en los debates estéticos en torno a 1970 mantuvo aquella posición que ya había adoptado desde su retorno de los campos de concentración en la posguerra y que estaba vinculada con el programa del primer Sartre. Se sentía especialmente vinculado con su teoría del compromiso. Ni el nuevo estructuralismo en torno a Foucault, a quien Améry critica del modo más implacable, ni la orientación estética de la Teoría Crítica, por ejemplo, la de Adorno, sobre el que se expresa en parte admirativamente y en parte críticamente, pueden tener aceptación en vista del compromiso sartreano. Desde la perspectiva de Sartre, el recurso a las estructuras de la obra o del discurso o al orden formal de una obra de arte debía parecer una absolutización de la forma, de la que ha desaparecido el sujeto junto con su libertad. La fuerza de convicción de la filosofía de Sartre se deriva para Améry siempre de la suposición de ese espacio de juego de la libertad. En 1945 la filosofía

¹⁵ *Ibid.*, págs. 68s.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 68.

de la elección le había posibilitado, como argumenta Irene Heidelberger-Leonard, un nuevo punto de partida para seguir viviendo después de Auschwitz.¹⁷ Y todavía 1976, la posibilidad de la elección en el *Discurso sobre la muerte voluntaria* ratificaba el mantenimiento de la condición de hombre frente a la muerte. El existencialismo sartreano está fuertemente inscrito en la estética de Améry¹⁸. esa razón, nunca puede plantear la poetología de una obra sin la pregunta por el compromiso del artista que cristaliza en ella. Ese compromiso –dice Améry en relación con los intelectuales– “no es un mito y tampoco un eslogan. Es nada más y nada menos que el rasgo esencial de la moral democrática”¹⁹. Allí donde los escritores se apartan del compromiso, como ocurre en caso “de la nueva novela, marcadamente apolíticos”²⁰, Améry –apoyado en Sartre– se opone a ellos. Baste notar aquí brevemente que, con esto, estaba defendiendo una posición que Adorno ya había rechazado en 1962 en su artículo *Compromiso*.

Las reseñas de otras dos películas muestran qué tipo de representaciones de la tortura acepta Améry bajo estos supuestos. En la primera examina la producción alemana occidental *La celda* de Horst Bienek, que recibió en 1971 el Premio del Cine Alemán. Bienek filmó su propia novela, que había aparecido con el mismo título en 1968. El autor fue detenido en la República Democrática Alemana y confinado en prisión preventiva en 1951. En 1952 fue entregado a las autoridades soviéticas, que lo encerraron en el campo de Workuta hasta 1955 acusado de espionaje²¹. Bienek describe en la película el destino del prisionero Beck en una prisión desconocida de un estado totalitario. Después de esperar un año, comienzan para él lo interrogatorios. Se entera entonces de que le acusan de la planificación de un atentado y que los policías esperan de él una confesión. En el centro de la acción no se encuentra el resultado de los interrogatorios, sino la transformación interior del prisionero, a quien la prisión va cambiando. No se le somete a ninguna tortura en sentido tradicional, usando la violencia bruta. En contraste con esto, la situación de estar a merced de los policías va calando en su pensamiento y en su acción.

¹⁷ Sartre habría enseñado a Améry en 1945 a vivir: “Sartre es su partero, con él, gracias a él, vuelve a nacer” (Irene HEIDELBERGER-LEONARD, *Jean Améry. Revolte in der Resignation – Eine Biographie*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2004, pág. 61).

¹⁸ Améry defiende al primer Sartre frente al Sartre tardío, cf. la lectura de su *Charles Bovary, Landarzt* (1978) en Irene Heidelberger-Leonard (cf. *ibid.*, págs. 3000ss.).

¹⁹ Jean AMÉRY, “Geist und Gesellschaft, Beispiel Frankreich” [1968], en *Id.*, *Widersprüche*, op. cit., págs. 101-117, aquí pág. 104.

²⁰ *Ibid.*, pág. 112.

²¹ Las notas de Bienek sobre Workuta han aparecido recientemente, cf. Horst BIENEK, *Workuta*, Göttingen: Wallstein, 2013.

Pierde la confianza en sí mismo e intenta finalmente quitarse la vida. Lo que se representa, escribe Améry, es “la impasibilidad de los muros que aplasta esa gavilla que es hombre.”²² El poder absoluto al que está entregado Beck no necesita en casi ningún momento realizar su potencial de violencia de forma bruta. Para conseguir una sumisión exitosa es suficiente la vida cotidiana en la prisión sometida a una reglamentación estricta, así como la insinuación ocasional de la disposición a ejercer la violencia tan pronto como sea necesaria.

Desde el punto de vista estético, la película en blanco y negro obedece a tradiciones del documental realista. En largas tomas panorámicas rastrea los muros y los pasillos de la prisión. Son raros los primeros planos, por lo general dominan las tomas en gran angular. No hay un narrador²³ y tampoco música; para el sonido le bastan los diálogos y los ruidos, que por lo general son presentados en sonido sincronizado. Solo durante el intento de suicidio del prisionero se interrumpe el continuo temporal y local de la prisión por medio del montaje de una secuencia de recuerdos y sueños del protagonista. Si prescindimos de esto, la película se concentra completamente en el edificio de la prisión y en el estado de ánimo del protagonista.

Améry subraya en su recensión la conexión entre poder y libertad:

“El poder [...] es, en su ser para sí mismo, la libertad total. Él y solo él puede hacer y dejar de hacer en todo momento aquello lo que le apetezca y como le apetezca. El que se sabe estando a su merced se encuentra de modo lógico-simétrico desprovisto de toda libertad. La contradicción originaria de la idea de libertad, esto es, el hecho de incluir la no libertad de cualquier otro, no se manifiesta tan claramente en ningún otro lugar como en el omnipresente Estado policial.”²⁴

Sin Améry que llegue a tematizar la tortura en relación con la película de Bienek, está implícita de manera objetiva, pues la asimetría extrema en la distribución del poder describe la posición de la tortura. En conexión con las reflexiones de Bataille sobre el Marqués de Sade, Améry ve la tortura como un acto de completa negación del prójimo –esto es, del torturado– en su reducción a mero cuerpo, mientras que del lado del torturador se ejerce una soberanía total²⁵. Efectivamente, ya

²² Jean AMÉRY, “Lebensraum. Zu Horst Bieneks Film *Die Zelle* [1972], en Id., *Cinéma*, op. cit., págs. 108-112, aquí 109.

²³ Una excepción confirma la regla, pues al comienzo de la película se cita algún pasaje de la Declaración de los Derechos Humanos.

²⁴ Jean AMÉRY, “Lebensraum...”, op. cit., pág. 111.

²⁵ Cf. Jean AMÉRY, *Jenseits von Schuld und Sühne*, op. cit., pág. 77.

desde hace siglos, el discurso sobre la tortura va unido a la cuestión de la coercibilidad del individuo: ¿Puede la libre voluntad todavía bajo las condiciones de la tortura movilizar la resistencia –o consiguen aquellos que están dispuestos al ejercicio absoluto de la violencia dominar la psique de los individuos mediante la ayuda del dolor corporal? La pregunta por la libertad de la voluntad está inscrita en el discurso sobre la tortura. Y si Améry asegura que la película de Beineck plantea “la pregunta metafísica por la libertad del hombre”²⁶, entonces eso afecta también de modo indirecto al tema de la tortura.



Gérard en *La celda* (Imagen 5); Interrogatorio bajo tortura (Imagen 6); ante una simulación de ejecución (Imagen 7).

A esta se refiere Améry en esta crítica solo una vez de manera negativa, cuando hace referencia a Costa-Gavras y a su película *La confesión*. En clara alusión al proceso de Praga contra Slánský y otros, Costa-Gavras narra la prisión del viceministro de asuntos exteriores checoslovaco Anton Ludvik, llamado Gérard, impuesta por su propio gobierno socialista. Este es interrogado, torturado, acusado de alta traición y, en razón de la confesión obtenida por estos medios, condenado en 1952 en un proceso farsa. Es liberado después de la muerte de Stalin. En 1968 vive la entrada de las tropas soviéticas en Checoslovaquia. El emocionante largometraje de Costa-Gavras coloca los interrogatorios y el proceso posterior en el centro de la acción. Durante la prisión en aislamiento, Gérard es sometido a una privación de sueño, es golpeado, es rociado con agua fría, es sometido a un simulacro de ejecución y es torturado de

otras maneras no sangrientas (Imágenes 5-7). La película solo plantea de manera marginal la pregunta por la posible resistencia bajo la tortura; Gérard hace notar ya

²⁶ Jean AMÉRY, “Lebensraum...”, op. cit., pág. 111.

al comienzo de su interrogatorio, que quiere colaborar con el Partido Comunista, al que pertenece, en la aclaración de las acusaciones. La película se interesa mucho más por cómo la estrategia de desmoralización empleada por los dirigentes, de la que forman parte las torturas, conduce a que el prisionero haga concesiones que, de partida, no quería hacer, para finalmente terminar declarando en el proceso público de manera voluntaria la autoinculpación redactada por el servicio secreto. Lo que está en el centro de la acción no es la tortura, sino la pregunta por la lealtad al partido. En la crítica de Améry, sin embargo, domina el tema de la tortura y de su representación artística. Para ello conecta con formulaciones de su ensayo sobre la tortura, por ejemplo, cuando habla sobre el “golpe de un puño de policía”²⁷ y sobre el estado de “ya-no-ser-hombre”²⁸. Clasifica lo que sucede en Costa-Gavras bajo el término de “lavado de cerebro”²⁹.

De nuevo conecta una exigencia ético-normativa con la pregunta de la representación:

“En algún lugar [...] a un hombre [...] se le priva de su humanidad. Quien tenga la intención de transmitir comunicativamente ese proceso, adquiere responsabilidad frente a su información y frente a la verdad. Si se muestra a la altura de ese deber, tendrá [...] que resistir sobre todo a la tentación *estética*”³⁰.

El deber mencionado reside en transmitir la impresión de la deshumanización que produce la tortura. Por un lado, la película debe reflejar la realidad, por otro, provocar reacciones en el espectador³¹. Para *La celda* de Bienek formula Améry como objetivo de una recepción exitosa que el espectador tenga que aprender el horror: “Pues lo importante es ese horror: solo quien lo experimente, adquirirá la capacidad para una mirada socialmente crítica”³². Améry elogia *La celda* diciendo que el espectador experimenta “sacudidas”³³ y no va a “desaprender tan rápidamente otra vez el horror que ha aprendido aquí”³⁴. También valora *La confesión* por el efecto sobre el espectador. Este efecto de “espanto, indignación, ira y desespera-

²⁷ Jean AMÉRY, “Wann darf Kunst auf ‚Kunst‘ verzichten?” [1970], en Id., *Cinéma*, op. cit., págs. 87-90, aquí pág. 87.

²⁸ Ibid., pág. 88.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid., pág. 87.

³¹ Cf. Ibid., pág.88.

³² Jean AMÉRY, “Lebensraum...”, op. cit., pág. 110.

³³ Ibid., pág. 108.

³⁴ Ibid., pág. 112.

ción era más intenso que en películas políticas comparativamente más pretenciosas desde el punto de vista estético como, por ejemplo, *Fresas y sangre* o *Camino recto*³⁵.

Améry argumenta que las obras de arte, para provocar esas reacciones, deben apostar por la producción de emociones y por la identificación. Consecuentemente apoya esos medios narrativos. Las emociones no son ninguna deshonra estética. Al contrario, despertar emociones en el cine es algo completamente legítimo³⁶. Sin embargo, la agitación de las emociones es solo el primer paso. A este le sigue la “con-pasión forzada por la identificación”³⁷, que es de lo que, para Améry, especialmente se trata. Así es como se establece un vínculo emocional del espectador con los torturados. Améry concibe esa empatía como etapa de paso necesaria hacia el trabajo intelectual de resistencia: “La sublevación de los pensamientos, la rebelión del espíritu, la revuelta del conocimiento, todas ellas vienen después”³⁸.

De mismo modo que ya ocurre con la película de Robbe-Grillet, Améry también opta en otras recensiones por el realismo filmico. Solo este estaría en condiciones “tanto de captar la realidad como también de provocar reacciones en el espectador”³⁹. Así mismo introduce un contrapunto negativo respecto al realismo, aunque sin darle nombre. Habla de la “tentación estética”⁴⁰, del “arte del arte”⁴¹ y – como ya he mencionado – del “juego artístico con el látigo y la tortura”⁴². Junto a la tendencia esteticista también considera inadecuada para el medio film “toda la teoría brechtiana del extrañamiento”⁴³ en razón de su prohibición de la emoción.

Améry caracteriza el realismo que defiende del siguiente modo:

“Costa-Gavras no ha hecho ninguna concesión a la estilización y a la transformación estéticas. Las escenas de tortura están gravadas en su desnuda facticidad. Una cámara al mismo tiempo brutal y discreta ha evitado cualquier recurso estilístico. La monotonía de la prisión y de la repetición del horror no es interrumpida por ningún requerimiento dramático”⁴⁴.

Aquí sugiere Améry que el film realista únicamente registra y organiza la realidad de manera no artística. Precisamente en relación con el cine, cuyas imágenes

³⁵ Jean AMÉRY, “Wann darf Kunst auf ‚Kunst‘ verzichten?”, op. cit., pág. 89.

³⁶ Jean AMÉRY, “Lebensraum...”, op. cit., pág. 109.

³⁷ *Ibid.*, pág. 109.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Jean AMÉRY, “Wann darf Kunst auf ‚Kunst‘ verzichten?”, op. cit., págs. 88s.

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 87.

⁴¹ *Ibid.*, pág. 90.

⁴² Jean AMÉRY, “Auf den Sade gekommen”, op. cit., pág. 70.

⁴³ Jean AMÉRY, “Lebensraum...”, op. cit., pág. 110.

⁴⁴ Jean AMÉRY, “Wann darf Kunst auf ‚Kunst‘ verzichten?”, op. cit., págs. 88s.

son generadas por un aparato, la opinión de que sirve para captar la realidad objetivamente ha encontrado siempre seguidores. Justo a finales de los años sesenta contribuyó a ello el movimiento del cine documental del *Direct Cinema* con su estética de la no-intervención. Sin embargo, en las teorías del realismo filmico –así como en las del realismo literario, como muy tarde desde Lukács– ya se había señalado el carácter artístico de esta corriente de estilo. La idea de que pueda haber una ‘facticidad desnuda’ que no esté mediada filmicamente o una secuencia que no emplee ningún medio estilístico o que no seduzca dramáticamente, está por debajo de este nivel de reflexión. Perciera que Améry quiere dar cuenta de estas reflexiones, cuando en un pasaje concede que “es evidente que la obra de arte que se entiende a sí misma de modo realista [...] es remodelación y nueva modelación de lo contemplado”⁴⁵. Pero esta consideración posee un carácter aislado dentro de las críticas concretas de películas y no tiene repercusión en la valoración del realismo filmico. Así, en la siguiente frase, vuelve a introducir la vieja confrontación entre películas que copian la realidad y aquellas que se estilizan a sí mismas:

“Pues si efectivamente tampoco las formas realistas tradicionales pueden recoger ‘la realidad’, signifique esto lo que signifique, también es cierto que en todo caso son más adecuadas a las experiencias de nuestra cotidianidad, que aquellas otras que, junto a la facticidad de la que se informa, intentan salvar la autonomía de aquello que informa –esto es, de la obra de arte misma–”⁴⁶.

Por eso, Améry postula que, en el cine político, “la renuncia al arte del arte es la forma más elevada y depurada”⁴⁷.

En sus críticas de cine, Améry permanece en general vinculado a un modelo de estética concebida políticamente, un modelo que estaba muy extendido en los años sesenta y setenta, en el que lo estético se subordina a lo político y la autonomía de arte a la ética. Esto se refleja en el posicionamiento implícito contra cualquier este-

⁴⁵ *Ibid.*, pág. 89.

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 90.

⁴⁷ *Ibid.* Es preciso hacer referencia de forma muy concisa a que, todavía en los debates más recientes sobre la representación de la tortura en el cine, se justifica la representación realista –desde una ética de la compasión– recurriendo al efecto que produce en los espectadores. Así, Elizabeth Swanson Goldberg escribe que el objetivo de la representación de la tortura en los filmes es “to negotiate this fragile balance: between the necessary distancing of narrativization and genre that makes images palatable for views, and the equally necessary force of documentary realism, allowing fuller impact of the material conditions borne by victims and survivors. It is only in achieving this balance that images may bear ethical witness to torture and genocide” (Elizabeth SWANSON GOLDBERG, “Splitting Difference: Global Identity Politics and the Representation of Torture in the Counterhistorical Dramatic Film”, en J. David Slocum (ed.), *Violence and the American Dream*. New York, NY; London: Routledge, 2001, págs. 245-270, aquí, pág. 247).

ticismo y en el explícito contra la teoría del drama de Brecht. Por el contrario, valora positivamente el realismo en el arte, los mecanismos filmicos de la identificación y, sobre todo, la involucración empática del espectador ante el destino representado de los protagonistas torturados. Aquí se aproxima bastante al principio de la emoción, que en la lectura ilustrada de la catarsis aristotélica colabora al mejoramiento moral del género humano.

Améry reclama la dimensión del efecto movilizador y comprometedor del arte allí donde se trata de la representación de la tortura. De este modo se distancia en cierta medida de la idea citada al comiendo de este artículo, de que *cualquier* representación lingüística de la tortura falla necesariamente el dolor de la tortura. Del mismo modo que ya en su ensayo sobre la tortura, a la vista de la experiencia de ser torturado, no eligió el silencio sino hablar, así también defiende, en reacción a las películas criticadas, el intento, aunque sea deficitario, de transmitir a los espectadores una idea de la violencia de la tortura. Por el contrario, rechaza las representaciones de la tortura que pueden ser experimentadas, no como violencia o, dicho estéticamente, como shock, sino –en el caso en la representación sexualizada de la tortura– incluso como placer. Su valoración de la tortura representada filmicamente se basa en un elemento normativo que postula el primado de lo político sobre la autonomía de lo estético. También la representación artística de la tortura ha de servir, según esta lógica, ante todo, a su abolición política. Si esa funcionalización del arte por la política no tiene finalmente un efecto negativo para la oposición política radical, es algo que forma parte de otra discusión y no puede ser discutido aquí.

Traducción del alemán de José A. Zamora