

A vueltas con lo humanitario, entre *Amar peligrosamente* y *Un día perfecto*

A round with the humanitarian, between *Beyond borders* and *Un día Perfecto*

Ivana Belén Ruiz Estramil

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*

ivanabelen17@yahoo.es

Resumen

Este artículo trata de acceder al papel desarrollado por la acción humanitaria partiendo del análisis de dos películas que ya sea de modo contextual (*Amar peligrosamente*) o como foco de atención (*Un día perfecto*), nos permite acceder a la manera de concebir el trabajo humanitario en aquellos lugares donde se desarrolla su labor, así como ahondar también en la manera en la que los sujetos que desempeñan este trabajo interpretan su papel respecto al contexto.

Palabras clave: acción humanitaria; vulnerabilidad; cooperación; alteridad; cinematografía.

Abstract

This article attempts to access to the role played by humanitarian action based on the analysis of two films that either contextual mode (*Beyond Borders*) or focus of attention (*Un día perfecto*), allows this we can access to the way of conceive humanitarian work in places where their work takes place, as well as delve into the way in which subjects interpret this work played its role in the context.

Key Words: Humanitarian action; Vulnerability; Cooperation; Alterity; Cinematography.

* Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva. Beneficiaria del Programa de formación de personal investigador no doctor del Gobierno Vasco.

Introducción

Tipos duros con almas buenas. Profesionales. Redimidos. Solitarios. Podrían ser algunas de las definiciones acertadas para esos trabajadores humanitarios, que como ya nos recordaba Jordi Raich (2004) encarnan también el pretendido estereotipo de compromiso de la sociedad emisora como proyección de sus más sublimes valores.

En las siguientes líneas se plantea un trabajo de aproximación al terreno de las representaciones culturales de la acción humanitaria, valiéndonos en este caso de dos filmes que localizan sus historias en el escenario de la cooperación humanitaria internacional. Estos dos filmes son, *Amar peligrosamente* y *Un día perfecto*, las cuales ya sea como escenario de la historia o como eje de la misma, nos permitirán acercarnos a esos aspectos de la acción humanitaria que aquí interesan. Pasemos a describirlas brevemente.

Amar peligrosamente (*Beyond Borders*, en su título original), bajo la dirección de Martin Campbell estrenada en el año 2003, con un reparto encabezado por Angelina Jolie (en el papel de Sarah Jordan) y Clive Owen (como Nick Callahan), gira principalmente alrededor de una historia de amor entre los dos personajes centrales Sarah y Nick, pero lo interesante del film recae en el contexto, o mejor dicho los contextos, en los que se va a intentar desarrollar su relación. Nick Callahan es un médico cooperante internacional que se mueve con su organización humanitaria por diferentes territorios del planeta, sobre todo campamentos de refugiados y Sarah Jordan, es al principio de la película una galerista de arte que lleva una vida de clase media alta, pero cuya vida da un giro radical cuando conoce a Nick en una fiesta en la que éste irrumpe para denunciar la situación en la que se encuentra el campamento en el que opera debido a la retirada de fondos de la misma fundación benéfica que había organizado ese día una fiesta de recaudación.

Un día perfecto, película dirigida por Fernando León de Aranoa y Diego Farias, es la adaptación de la novela homónima de Paula Farias, estrenada en 2015, con la presencia de Benicio del Toro (Mambrú en el film), Tim Robins (B), Mélanie Thierry (Sophie) y Fedja Stukan (Damir). Es una película que narra la historia de un grupo de cooperantes internacionales que se encuentran en zona de conflicto durante la guerra de Los Balcanes, ya casi al final de la misma. El hilo central del film girará en torno a la necesidad de encontrar una cuerda para poder sacar así un cadáver de un pozo de agua antes de que este se pudra y contamine toda el agua por mucho tiempo. En ese escenario surgirán los diferentes conflictos que pululan sobre los protagonistas, tanto en relación al trabajo que desarrollan como por su propio modo de vida.

A través de estas dos historias nos adentraremos en las representaciones que se hacen en torno a los grandes conflictos de la acción humanitaria a diferentes niveles, desde el plano más macro entre los protocolos de actuación y la práctica hasta los conflictos internos que pueden surgir en quienes desarrollan este trabajo, pasando por los conflictos que aparecen con la sociedad en la que se insertan. Mirando a la construcción del otro como sujeto vulnerable y a la producción

del sí mismo en ese trabajo de asistir al otro, entre el discurso moral y la práctica cotidiana, en un marco de pugna de los diferentes actores por su legitimidad en la escena.

Se busca por medio de este escrito, hacer resaltar también la importancia de valerse de estos nuevos soportes analíticos, como en este caso son dos películas de ficción (aunque podría tratarse de otros materiales) como medio para acceder al marco del imaginario social construido en torno a una problemática contemporánea. En este sentido, esos materiales nos conectarían con dos aspectos muy interesantes en las Ciencias Sociales actuales que son por un lado el conectar con esos productos más próximos que articulan la cotidianidad que queremos estudiar, y por otro lado, el proponer un análisis distinto sobre materiales en principio no ideados con una finalidad académica, lo cual más abiertamente nos permite acceder a ese terreno del imaginario social sobre las temáticas a estudiar.

Para el análisis que aquí se pretende se convierte en necesario el recoger algunos diálogos, las tramas de las películas e incluso ciertas descripciones concretas de las situaciones que acontecen en los filmes, no obstante se trata en todo momento de no desvelar aspectos trascendentales de las historias que son las que fundamentan el entramado. Dicho lo cual, se recomienda el visionado de ambas fuentes por ser de gran interés para el análisis de los imaginarios sociales existentes en torno a la acción humanitaria.

Representación del conflicto en la acción humanitaria

En el caso de la película *Un día perfecto* se ve claramente lo que se entenderá aquí como conflicto en la acción humanitaria, en donde se entiende por tal a las consecuencias no previstas de una acción sobre el terreno pero que es diseñada desde un contexto diferente, ceñido fundamentalmente a unos protocolos y alejado de las problemáticas contextuales que se derivan de lo inmediato, en este caso de un contexto de guerra. El film comienza con el dilema del cuerpo muerto de un hombre en el pozo de un pueblo de los Balcanes asolado por la guerra. En la zona, se encuentra un pequeño grupo de cooperantes (B, Mambrú y Sophie), junto con Damir, un traductor que trabaja con ellos. Cada personaje, encarna a la perfección las diferentes disposiciones a la hora de encarar el conflicto al que se enfrentan, al tiempo que hace visible sus propios conflictos internos.

B es el veterano, curtido en mil misiones, el humanitarismo de guerra es su propio mundo de vida, bromea incluso con el hecho de no tener adónde volver, su vida ha discurrido en su práctica totalidad en este ámbito, incluso la estabilidad de las relaciones personales le parece algo complicado de concebir, su mundo de vida son estos márgenes, para el que ha creado incluso sus propios protocolos, diferentes de los de las Naciones Unidas, los cuales considera de poca utilidad por no basarse en la experiencia, de hecho, de ahí surgirá el primer conflicto con Sophie, quien encarna el papel de la novata, llena de ideales y con intención de cumplir las reglas a rajatabla, los protocolos. La falta de experiencia parece compensada con el

conocimiento de las normas y la expectativa de que estas se cumplan, aunque también ello le traerá sorpresas derivadas de las propias contradicciones internas que acarrearán a menudo en la práctica. A medio camino, nos encontramos con la personalidad de Mambrú, quien en principio vuelve a casa en pocos días, va a volver a una vida normal. Damir, el traductor, encarna en su propio ser ese mismo espíritu de traducción entre diferentes realidades, opera a lo largo del film no solo como un facilitador de la comunicación por medio del lenguaje, sino que es un traductor de realidades entre una situación de catástrofe y los agentes que actúan en ella, tanto los cooperantes como las personas del pueblo. Su labor es imprescindible en el desarrollo del film y nos permite a nosotros ver dónde se producen esas desconexiones a nivel teórico, entre la acción humanitaria y la realidad sobre la que actúa tal y como queremos ver aquí.

Este conjunto, en sí parece ser un juego de traducciones en donde los propios cooperantes encarnan en sí mismos, en sus vidas, el camino constante de ida y vuelta entre la realidad del terreno y la realidad de los protocolos, entre las grandes disposiciones y el día a día.

Representación del conflicto entre el gran protocolo y el día a día

El primer conflicto lo vemos claramente en el film *Un día perfecto*, y se ilustra mediante la pugna entre el Protocolo de Minas de las Naciones Unidas y el Protocolo que B había elaborado tras largos años de experiencia. B dice no fiarse de unas normas elaboradas por personas que quizás ni siquiera se enfrentaron nunca a una situación como la suya. Este trabajo de ilustración de la puesta en duda, y en cierta forma de fractura entre el desarrollo de la práctica y las formulaciones, nos trasladan también hacia la actuación al margen de los dispositivos reglamentarios, la puesta en duda de su operatividad ante situaciones drásticas, dándonos también a entender la contradicción que se genera en los trabajadores de estos organismos, y es que parece que estos manuales terminan funcionando como soportes de seguridad que luego se conjugan con conocimientos del terreno. Se nos traslada la visión que desde las propias sociedades emisoras se guarda respecto de esos protocolos, tomándose como verdades absolutas al inicio pero que posteriormente la experiencia dará conocimientos y legitimidad para reinterpretarlos.

Vemos otra situación parecida durante la reunión de evaluación de las misiones en donde vuelven a ponerse en suspense los protocolos con el fin de responder a las demandas del momento, pero nuevamente, en esta ocasión Sophie juega con los protocolos tratando de ajustarlos a las necesidades.

Estas tensiones, nos hablan así de las posibilidades que se abren en el marco de la acción humanitaria, aun incluso con una protocolización tan rígida, protocolización que convierte a los cooperantes en meros ejecutores de las normas, en donde se esperaríamos de ellos, lo que tan magistralmente ilustra una frase pronunciada por una de las protagonistas del film, Katia, "te dan una orden, la cumples, punto". Desde este ángulo también los cooperantes se verían obligados

en ocasiones a solventar situaciones sin saber de su poca eficiencia, pero que han de hacerlo, también así entonces estos sujetos son una especie de vulnerable performativo al que se le pide rendir cuentas, y al que en muchas ocasiones ni siquiera la experiencia le concede licencias, a pesar de que en su conformación como sujeto capacitado para trabajar en estos contextos se reconozcan ciertas libertades, como bien ejemplifica Mambrú con su "a mí la ONU no me da órdenes". El film condensa por tanto ese imaginario idílico en el que se envuelve la acción humanitaria, para en última instancia permear a las tensiones que devienen también de las ideas preconcebidas que llevaban estos cooperantes a la región.

En el caso de *Amar peligrosamente*, ilustra el conflicto sobre todo alrededor de las decisiones que toma Nick y cómo éste se defiende ante las reprimendas: "quieres que me quede viendo morir de sarampión a miles de niños por no saltarme las reglas" (le dice Nick a Sarah cuando acontece un hecho que compromete a la organización). Elemento que vuelve a poner en escena ese componente de responsabilidad y de emisario que encarna la representación del cooperante en Occidente, en un marco de reglas que constriñen su propia capacidad de acción en el terreno al mismo tiempo que las posibilita. Conflicto que también desde este ángulo viene a mostrar la situación fronteriza en la que se inscribe la acción humanitaria.

Representación del conflicto en la manera de entender el humanitarismo

Este debate se deja ver más nítidamente en *Amar peligrosamente*, fundamentalmente en una escena en la que Nick Callahan sale de la comisaría tras haber sido detenido por su intervención en una fiesta homenaje, unas horas antes. Aquí, un agente desconocido que estaba en la fiesta (miembro de la CIA) se ofrece para darle el dinero que necesita a cambio de que le pase información sobre el conflicto que se está viviendo en la región donde se encuentra el campamento de refugiados en el que opera Callahan. La discusión entre ambos es evidente, pero hay aquí dos frases que condensan de alguna manera lo fundamental del propio debate, la primera de ellas de Callahan que dice "no soy un mercenario, solo pretendo ayudar" y lo que dice el agente "henos aquí a los dos cada uno con su proyecto de ayuda humanitaria. [...] La libertad es una comodidad muy cara. [...] La pasión es barata". Por una parte vemos las diferentes maneras de interpretar la acción humanitaria que se ha trasladado aquí a la gran pantalla, llegando incluso en algunos casos a camuflarse una intervención injerencista con unas intencionalidades muy diferentes a las de socorro a la población como ya nos advirtiera Ruiz-Giménez (2005) ya en la acción humanitaria que se desarrolla a día hoy, pero también la manera de concebir el propio estatus del cooperante allí, el "solo pretendo ayudar" que ha generado incluso debates muy fuertes como el vivido dentro de la Cruz Roja Internacional, al no haber denunciado los crímenes del nazismo para poder seguir operando, ese debate sobre la neutralidad y el papel de denuncia de las organizaciones (Raich, 2002). De alguna manera este diálogo plasma el propio debate que ha existido en la sociedad en las diferentes crisis humanitarias, incluso hoy en día se está viviendo en relación a la cuestión de los refugiados, es

llamativo por tanto como de una aparentemente simple conversación se condensa una de las preocupaciones más profundas en torno a la financiación de las acciones y el papel que interpreta ese sujeto humanitario.

Esa manera de entender la práctica humanitaria, es quizás una de las más controvertidas llegando incluso a poner en duda la propia pertinencia de las acciones que se llevan a cabo en el terreno. Raich se cuestionaba al respecto sobre este debate en el seno de las organizaciones a raíz de lo acontecido hace ya algunas décadas en la Cruz Roja Internacional:

La pregunta del millón es: ¿Deberíamos denunciar los abusos contra los derechos humanos y arriesgarnos a que nos expulsen abandonando a las víctimas a su suerte en pro de un final incierto de las violaciones, o deberíamos continuar suministrando ayuda en silencio, salvando vidas que pueden que se pierdan más adelante por no haber denunciado las atrocidades? Cualquiera que sea la elección de las ONG bioéticas irá contra sus principios, si denuncian poniendo en peligro la asistencia proporcionada a las víctimas, contravendrán el valor humanitario supremo de aliviar el sufrimiento humano. Si permanecen en silencio, irán contra la protección de los derechos humanos y se convertirán en cómplices pasivos del agresor. (Raich, 2002: 30-31)

Parece no haber escapatoria al dilema y parece tampoco poder resolverse con una única respuesta como la adecuada, muestra de la complejidad, pero sobre todo de la particularidad de cada uno de los contextos, llevándonos una vez más a ese terreno de la moral y la práctica en el que se mueve el entramado humanitario y que precisamente en este doble registro ha de enmarcar también la conexión entre dos mundos de vida distintos. En el caso de *Amar peligrosamente* este debate parece ser una constante en los diferentes escenarios en los que se mueve el film, en donde finalmente prima la acción de cuidado de la población a la de denuncia, teniendo incluso que establecer alianzas con quién sea necesario para poder desarrollar la labor.

Representación del conflicto entre habitantes y práctica humanitaria

Este es quizás el escenario en el que más tensiones se producen, no directas en forma de conflicto, sino más bien como incomprensiones mutuas que dan lugar a formas de concebir las realidades que están ocurriendo de modos muy diferentes, y sobre todo las maneras en las que enfrentarse a ella.

La película *Un día perfecto* tiene una forma muy gráfica de representar este conflicto entre habitantes y práctica humanitaria, se produce mediante una escena en que una señora está trasladando a sus vacas por el campo, y desde un coche de los cascos azules le dice que no puede hacer eso, que el terreno puede estar minado, que se detenga inmediatamente. La señora les dice que tiene que hacerlo, tiene que volver a casa y los animales tienen que comer. Damir y B observan la escena desde el coche y es aquí donde el primero nos traduce lo que en el fondo está aconteciendo, nos traslada la tensión, pero más aún, en su papel de traductor nos permite también acercarnos a las distintas perspectivas que los sujetos hacen valer, justamente

como representación de su propio punto de enunciación. La señora está siguiendo el camino que hacen las vacas, pisando en los mismos sitios, si hubiese minas, primero las pisarían las vacas que están a una distancia considerable de ella. Se produce aquí una especie de tensión también entre conocimiento lego y conocimiento experto en el que ni siquiera se reconocían estas posibilidades de acción desarrollada por la habitante, algo que en la propia observación de lo que estaba haciendo se podría haber deducido, pero en lugar de eso, opera el mandato vertical de no circular por esas tierras, a pesar de las necesidades que de ello dependen. Estas necesidades son las que construyen un sujeto creativo, radicalmente alejado de la concepción de sujeto des-agenciado, y que además nos muestran a un productor de artefactos, gestor de la catástrofe *ad hoc*, al margen de estandarizaciones de la misma como se ve en los protocolos. La escena en este sentido es muy gráfica porque muestra el posicionamiento los diferentes actores y refleja el discurso que nos permea a la mayoría de las sociedades, el del agente experto que sabe cómo actuar, pero en cambio aleja el imaginario mantenido desde las personas que habitan ese espacio como mundo de vida, y que a menos que haya un canal de traducción parecen condenados al no entendimiento.

Otra escena en el mismo film sirve como representación de esa tensión de la práctica y el entorno, en su búsqueda de una cuerda para sacar el cuerpo del pozo. En ella llegan a un almacén, donde hay un montón, pero no se la quieren vender ya que dicen necesitarla para los numerosos suicidios por ahorcamientos de la población. No terminan de saber si eso es verdad o es solo una escuda para no vendérsela, entre otras cosas porque B es extranjero, y como dice Damir, "los extranjeros vienen con la guerra, tú les recuerdas que todo va mal aquí", frase de gran trascendencia por mostrar otra perspectiva sobre la presencia misma de los cooperantes sobre el terreno, siendo un elemento en el que no se suele pensar desde las sociedades que los envían. De aquel "yo solo quiero ayudar" que mantenía Callahan en *Amar peligrosamente*, nos encontramos aquí con una interpretación de estos mismos como sujetos que dan cuenta de que la situación no es normal, su mera presencia es interpretada como una catástrofe social que quizás ni siquiera era vista como tal o al menos no se vivía en esos términos, pero que ahora además ven su acción en disputa con otros actores, como ocurría con la anciana y sus vacas al pasar por un terreno definido como de riesgo. Se trata esta de una visión que no se nos transmite como parte del imaginario de la sociedad emisora de esos cooperantes, de hecho B pregunta si se trata de una broma. Se produce por tanto un doble trabajo a través del film, nos muestra el entorno en el que se construye el imaginario del cooperante (y por extensión de la sociedad de la que procede) y gracias al traductor de la representación en destino del cooperante que asiste a estas regiones.

La visión que en principio puede tenerse como salvador, o incluso como el propio Mambrú le recuerda, alguien a quien echan de menos antes de conocerle por necesitar su ayuda, puede confrontar con la visión que ese otro le puede confesar. La realidad opera más como un caleidoscopio de posibilidades que como una interpretación cerrada y unívoca de lo que

acontece, siendo éste otro de los espacios en los que ha de conformar su acción el humanitarismo, y que juega también un papel muy importante en las sociedades emisoras de estos sujetos, fundamentalmente a raíz de los principios que rigen su modo de estar en el terreno.

Cooperante: sujeto al margen de lo normativo, representación de los conflictos internos

En este plano, en el caso de *Un día perfecto* nos encontramos con una serie de conflictos que afectan a cada uno de los personajes, pero que de alguna manera también reflejan el complicado ámbito en el que están inmersos, por eso se ha querido traer aquí algunos elementos para analizarlos en relación con el conjunto de la película.

Empecemos por B. A través de éste se nos representa al cooperante que ha construido su propio mundo en las misiones, su vida se desarrolla en esos espacios de catástrofe, conoce los entresijos por los cuales colar su agencia dentro de un terreno tan protocolizado como el de la cooperación. Desde cierto ángulo un poco excéntrico vive también la contradicción del deseo de una pretendida vuelta hacia ninguna parte. En una conversación que mantiene con Mambrú se puede ver esto, al tiempo que vemos también la idea de dependencia que creen que de ellos tienen allá adónde van como se puede ver cuando éste le dice a B que su vida está "allí dónde la gente necesita tu ayuda, esa es tu familia, la gente que te espera, que te echa de menos, ¿cuántos pueden decir que les echan de menos antes de haberles conocido?". La realización de su propio ser pasa por la necesidad de ayudar a otros, o al menos el creer que existe esta necesidad. Si trasladamos esta idea a la sociedad emisora de la ayuda en su conjunto podríamos encontrar también con un razonamiento de este tipo como nos advertían algunos autores como Bruckner (1996) que nos habla de que "destilamos el sufrimiento de los demás" o como nos dice Arcos (2002) al decirnos que "actuamos más por salvar la imagen que los demás tienen de nosotros que por la realidad misma". La idea del cooperante como el salvador parece extenderse desde ciertas prácticas, muy presente hace algunas décadas, tal y como nos muestran estas dos historias.

Sophie muestra un conflicto interno que se podría relacionar más directamente con una situación que sobrepasa a la preparación con la que se contaba para estos casos, es decir, nos muestra la propia complejidad del medio, y nos ilustra también el discurso social en torno a los debates éticos internos que se presentan en los sujetos que confrontan con estos contextos, alejados radicalmente de su día a día y también del espectador, como ocurre en ocasiones con las noticias de estos contextos en donde es contemplado como algo tan lejano que el observador no conecta con la realidad que se le quiere transmitir. En este caso se nos muestra el conflicto de enfrentarse a un medio para el cual los protocolos no son útiles, o al menos no pueden serlo en su totalidad, al tiempo que esto se solapa con el incumplimiento de la mayoría de ellos, dentro de funcionamientos que parecen regirse más por instancias difusas e impredecibles.

Mambrú como se ha dicho en la introducción, es el ser a medio camino, por un lado sabe las normas y protocolos, sabe moverse entre ellos, pero también sabe de las contradicciones que se generan con el entorno en el que trabajan y con las necesidades del mismo. Parte de sus conflictos internos, vienen del considerar a la población como vulnerable incapaz de actuar de una manera diferente a lo que él cree, lo que se ve también en la conversación que mantiene con B.

Estos tres personajes muestran así las diferentes caras y contradicciones de ese mirar hacia el Otro como representación de lo que acontece en la acción humanitaria. Aparece entonces Damir, el intérprete, sujeto que conoce el código de los diferentes implicados, ubicado en el medio, como facilitador, pero también es un sujeto situado, al que sobre todo los demás sitúan, como se deja ver en determinado momento del film en el que abandona su rol de intérprete volviendo a su rol de habitante. Este personaje es para nosotros fundamental por permitirnos llegar con mayor claridad a las tensiones de las que ni seríamos conscientes sin su labor, y de alguna manera también es la representación de la propia incomprensión de uno y otro mundo, su trabajo va más allá de la propia traducción idiomática, mostrándonos el imaginario de inconmensurabilidad entre ambas esferas.

Conflictos internos que se suceden en los personales también de *Amar peligrosamente*, quizás como condición de su propia labor o de la condición del trabajo que desempeñan, en este último caso surge claramente cuando Callahan se siente culpable por la decisión tomada de llevarse a Yoyo a Londres, algo que además le recriminan en Etiopía, por la irresponsabilidad de tal acto, trasladando así a la pantalla el debate de ¿hasta dónde llegar en la labor de sensibilizar? ¿Dónde está el umbral ético a no rebasar? ¿Dónde empieza la espectacularización? Debates internos que se suceden entre el respetar esos protocolos o hacer lo que se considera oportuno en cada momento en función de los objetivos con la idea siempre presente del "yo solo pretendo ayudar" que sitúa la moral presente a lo largo de todo el film y también de la construcción de la práctica en el terreno, moral en la que se concibe socialmente esas acciones internacionales.

Práctica Humanitaria y construcción de la vulnerabilidad del otro

Amar peligrosamente es entre las dos la que mejor representa este proceso de construcción de la vulnerabilidad del sujeto destinatario de la acción humanitaria. La película da inicio poniendo ya desde los primeros minutos varias de las perspectivas a reparar en el terreno de la acción humanitaria, consecución de fondos, intencionalidades políticas, construcción del vulnerable, espectacularización del Otro, visión paternalista en la idea de ayuda, todos estos aspectos que a lo largo del film se harán también muy patentes.

Comienza el film contextualizando la situación en el Londres de 1984, en una fiesta de recaudación de fondos y en homenaje al presidente de la organización, curiosamente el suegro

de Sarah. En dicha fiesta irrumpe Nick Callahan teniendo lugar la siguiente escena, en el minuto seis aproximadamente de la película:

Este montaje es una estafa, 1000 libras por una cena mal cocinada y por meterse mano en la pista de baile, claro, hay que emborracharse por una buena causa ¿no? ¡Salud! [vacía una botella de *champagne* en el suelo] 20 libras por cabeza, otras 20 por el alquiler de la sala, 30 por el catering y otros 50 libras en gastos varios [se acerca al niño etíope que le acompaña, Yoyo]. Aquí tienes Yoyo, esta es tu parte [y le da la botella vacía]. Oh, perdonen no le he presentado, este es Yoyo [le saca la gorra y la chaqueta y deja ver su cuerpo delgado, todos miran en silencio].

Yoyo tiene curiosidad por esta cena porque cuando yo le conocí tenía tanta hambre que intentaba comerse la lengua, la suya propia, no la de un plato refinado, no, escuchen voy a ser sincero, quiero ser sincero, no era más que un saco de huesos en medio de un charco de mierda, y no mierda civilizada, aquella es una mierda líquida, amarilla y mortal. Iré al grano tengo 2.000 niños en mi campamento con el mismo problema y un puto desgraciado me ha retirado los fondos así que tendré que darles de comer moscas, y mi amigo Yoyo quería saber por qué, así que le enseñé esto: Dado el clima político de represión alentado desde países comunistas no podemos mantener la ayuda humanitaria en Etiopía. ¿Te ha parecido objetivo Larry [el presidente de la ayuda humanitaria y que estaba siendo homenajeado en el momento en el que entró el médico] o querías un toque más positivo?

Detengámonos en esto antes de continuar con la escena. Para empezar, la escena nos da entrada en ese mundo de las donaciones como excusa o buena causa tal y como comenta Nick al inicio, el componente moral, una especie de labor caritativa como obra redentora tal y como se entendía desde la doctrina católica. Acciones que como diría autores como Ignatieff (1999, 2003), Arcos (2002), Rieff (2003), Raich (2004) se deja ver más un componente narcisista en estas acciones que la inquietud en sí por los hechos que acontecen:

Cuando la política se mueve por razones morales suele ser narcisista. No intervenimos sólo para salvar a otros, sino para salvarnos a nosotros mismos, o mejor dicho, para salvar nuestra imagen de defensores de la decencia universal. Queremos demostrar que Occidente es algo más que una palabra. (Arcos, 2002: 108-109)

Recogiendo así ciertos cuestionamientos que desde la sociedad civil se les hace a algunas organizaciones en la manera de plantear esa ayuda humanitaria, fundamentalmente relacionadas con fundaciones benéficas. En ese "hay que emborracharse por una buena causa" que sostiene Nick se puede ver cuál es la dinámica de muchos emprendimientos de este carácter humanitario, hechos que muestran sus efectos cuando se retiran los fondos, sobre todo cuando más necesarios son. Esto nos vuelve a ubicar en el terreno que marcaba Arcos (2002), pero además nos señala cómo tanto el envío de ayuda como el dejar de hacerlo, pasa por una decisión arbitraria de quien la promueve, no de una necesidad y estudio de la situación, tal y como aquí nos es transmitido, lo que representa parte de las reivindicaciones mantenidas en torno a la normalización de algunos conflictos y el olvido de realidades constantes en el tiempo.

Hay otro elemento, esta vez en el modo de despertar emotividad, que tiene que ver directamente con la acción de Nick, y se trata de la manera en la que éste escenifica el cuerpo de la víctima, la performatividad de la acción que lleva a cabo, el modo en el que plantea esa sensibilización. En ese "Este es Yoyo" cuando procede a quitarle la gorra y la chaqueta, dejando el cuerpo delgado, casi desnudo delante de todo el mundo, hace una apuesta muy concreta sobre el modo en el que quiere visibilizar la situación. Apela al cuerpo contenedor de vulnerabilidad, marcado por las huellas de la situación vivida. Antes incluso de hablar de Yoyo, en ese segundo de silencio tras el "Este es Yoyo", confronta al espectador con el cuerpo, puro cuerpo, cuerpo territorio, cuerpo desnudo y nuda vida, como nos diría Agamben (2011 y 1998, 2002, 2004). Nos remite por tanto al marco en el que se inscribe la relación con el sufrimiento del otro, es decir la necesidad del cara a cara con el aspecto más físico en el que se produce este reconocimiento.

Nick cuenta cual era la situación del pequeño cuando se lo encontró, en un gesto tanto de sensibilizar sobre la situación previa a su llegada, como de sus logros (que el niño sobreviviera). Una confrontación directa también entre el orden civilizado y el caos: "tenía tanta hambre que intentaba comerse la lengua, la suya propia, no la de un plato refinado" o "un charco de mierda, y no mierda civilizada, aquella es una mierda líquida, amarilla y mortal". Hay aquí fundamentalmente un juego de jerarquías claramente marcado, en donde los propios residuos parecen destilar orden ("no una mierda civilizada") frente a una que enferma y se reproduce (claramente hace referencia al cólera, entre otras enfermedades). Coloca así la acción, su presencia allí como el garante de unos mínimos de humanidad, el resto de su intervención gira así en esa línea: "en mi campamento hay 30.000 personas y mueren 40 al día, sarampión, tifus, cólera, allí se puede morir de cualquier enfermedad, dentro de mes y medio no quedará nadie", trasladándonos así a la idea de gestor que hace valer el agente que acude y también la imagen existente en torno al caos del sitio al que se acude, aunque como hemos visto, muchas veces remite más a una incapacidad de entendimiento, a propiamente un caos.

Habla del campamento en término posesivo, "mi campamento", sujeto moral, previsor, capaz de poner orden, el emisario y responsable de velar por esas vidas, una visión paternalista, pero también como exponente moral fuera del entramado en el que se mueve la propia organización, situándose por encima de sus pretensiones, algo que podemos ver cuando lee los motivos por los que la organización ha decidido dejar de destinar fondos para el campo en el que se encuentra. Nick atiende a la necesidad, queriendo situarse por encima de las intencionalidades de fondo que puede haber, algo que le convierte a él mismo y a su práctica en un ser que se mueve en los intersticios del sistema, simplemente abocado a responder a la acción humanitaria.

Vemos también en esta escena, su posición como una especie de sujeto fronterizo en el punto de saber moverse entre ambos mundos, el que promueve la acción humanitaria y el que la recibe, y es algo que podemos ver cuando se nos muestra su capacidad para interpretar una

situación y al mismo tiempo volcarla hacia los objetivos que persigue, ya no solo como parte de la acción humanitaria, sino ya como su "imperativo" (Kant, 1983) moral para la actuación en el terreno, una especie de reapropiación de la injuria (Butler, 1997) que deriva hacia el reforzamiento moral y reconduce en el escenario de la sensibilización:

Vamos, dime algo [en ese momento tiran un plátano justo en frente a donde está Nick, la gente se empieza a reír, él lo coge del suelo, lo pela y se lo da a Yoyo]. Ah, ahora caigo, es el número del mono ¿verdad? Queréis verlo haciendo huhuhuhu, ¿a qué sí?, eso está hecho [coge a Yoyo que estaba comiendo el plátano y lo lleva al centro de la pista] Actuación especial [se dirige a Yoyo y le dice en su idioma que haga huhuhu y el niño lo hace, todo el mundo en la sala permanece en silencio]: Un plátano tiene 300 calorías, más de las que ingiere al día, hará lo que le pidáis

Tras esa reapropiación de la injuria vemos el remate con un "hará lo que le pidáis" que termina por reforzar la posición jerárquica que rige el imaginario de la sociedad benéfica al tiempo que interpela al discurso moral. Construye un sujeto tan vulnerable que lo coloca a la deriva de los designios de aquellos que tienen las capacidades económicas para solventar su situación, al tiempo que hace un llamado hacia el sujeto moral que tendría que estar conmovido a actuar en su condición de tal ante una situación como la que se presenta. Con esta escena se muestra el modo en el que se desarrolla la visión humanitaria, el modo en el que se establece la relación entre los agentes, la construcción del otro como un vulnerable y la construcción de un sí mismo como el capacitado para la acción y moral, que ha de demostrarse en esa práctica, en esas coordenadas.

Nick a la salida de la comisaría, sitio al que llega tras su incursión en la fiesta benéfica, se encontrará con un agente desconocido (de la CIA) que estaba en la fiesta y se ofrece para darle el dinero que necesita a cambio de que le pase información sobre el conflicto que se está viviendo en la región. La tensión entre ambos es evidente, pero hay aquí dos frases que condensan de alguna manera lo fundamental del propio debate, la primera de ella de Callahan que dice: "No soy un mercenario, solo pretendo ayudar", frente a las palabras del agente "Hemos aquí a los dos cada uno con su proyecto de ayuda humanitaria, y que curiosa coincidencia, yo necesito entrar en Etiopía y usted ya está allí. [...] La libertad es una comodidad muy cara. [...] La pasión es barata".

Posteriormente en el film y con la visión puesta en Sarah Jordan, se nos presenta otra escena cargada de relevancia en lo referente al modo de interpretar la acción humanitaria. En esta ocasión, se trata de una conversación mantenida entre Sarah y su marido (Henry), cuando ella está decidida a ir a Etiopía a entregar personalmente un cargamento de ayuda humanitaria, en ese momento, él le dice: "Si quieres ayudar, envía el dinero, has obras benéficas, pero no montes esto para ir a un rincón perdido de África para tranquilizar tu conciencia". Nuevamente esta conversación nos pone sobre el terreno de lo alejado que se concibe el resultado de la acción humanitaria que pasa en la mayoría de los casos por una donación, una idea de hacer lo que moralmente se espera pero que se desentiende de los verdaderos resultados que nos remite

una vez más a la cita de Arcos (2002) que anteriormente señalábamos. Ese "rincón perdido de África" como muestra de la lejanía de un mundo que no se concibe, sino también como algo a lo que no nos confrontamos hasta que de una manera u otra entra en la esfera más próxima, de ahí el "tranquilizar tu conciencia" como algo que se aspiraría por parte de esa sociedad benéfica frente a la incursión de ese mundo que se contemplaba como tan lejano, nos traslada por tanto a la esfera de las campañas humanitarias, que de alguna manera tienen el mismo objetivo.

El siguiente episodio pasa a girar directamente hacia el modo en el que el propio film ilustra el papel de la acción humanitaria sobre el terreno. Una vez en África, la primera escena ya nos introduce en un entorno en donde los camiones cargados de ayuda humanitaria pasan por mitad de un desierto extremadamente árido, donde la gente circula junto al ganado, hay personas moribundas por los suelos, parece reinar el desorden a los costados de una ordenada fila de camiones que se dirigen al campamento. "Hambre en todo parte, muerte en todo parte", dice la conductora del camión donde va Sarah, y esa parece ser la descripción más certera del paisaje tan dantesco que se presenta frente a nuestros ojos.

En una escena que claramente reproduce la tan conocida imagen de la niña tirada en el suelo mientras un buitre esperaba supuestamente que muriera para comerse sus restos (algo que se ha sabido con el tiempo que se correspondía con una mera interpretación y que no era en absoluto lo que estaba pasando en la realidad, pero que fue utilizada como medio para despertar la emocionalidad de la comunidad internacional), Sarah pide que se pare el camión, y recoge en este caso a un niño. Al parar todas las personas de alrededor van donde los camiones que se han detenido, mostrando la situación como una especie de caos que intenta apoderarse de las provisiones perfectamente ordenadas en cajas y bien atadas. Más adelante la caravana de camiones vuelve a detenerse por una avería en uno de ellos y nuevamente reina el caos a su alrededor, llegando incluso a aparecer un grupo armado que quiere una parte del cargamento, aparece aquí Callahan junto con otro cooperante, Elliot, que sobornan al jefe y consiguen continuar con el cargamento hacia el campamento. En estas escenas resalta sobre todo la representación del cooperante como garantes de orden, incluso con una jerarquía muy marcada como se puede ver cuando Callahan manda a callar a la conductora que estaba increpando al líder del grupo armado que apareció. Nos remite así a una idea del saber hacer sobre el terreno, como se plasmaba también en el otro film, aunque de una manera diferente, en el que se advertía a la señora que no fuera por el camino minado, esta es de alguna manera también la imagen que se mantiene, del cooperante como técnico experto en el terreno que le legitima.

Posteriormente podemos ver también esa confrontación entre el agente humanitario y la concepción de su labor allí, y por otro lado la visión de Sarah que acaba de llegar. La discusión entre ellos comienza cuando ésta le pide a Callahan que se encargue tanto del niño que ha recogido como de su madre, que está muy herida. En un principio el descarta el brindarle atención al niño porque dice que es "muy tarde", seguramente valiéndose del método *triage* del que se sirven los médicos en casos de catástrofe para determinar la urgencia de un paciente u

otro y optimizar así su capacidad de acción, atendiendo a los que tienen mayor posibilidad de supervivencia. Ella no está de acuerdo con eso, a lo que Callahan le responde: "Entiendo como usted ha pagado yo tengo que aceptar las pretensiones de heroísmo de una pija moderna, pues no se corte ¿quiere una foto? Le puedo hacer una, mujer buena y rica sujeta a bebé moribundo".

Esto probablemente sea algo que nos resulte familiar a todos y de cierta manera está detrás de esa práctica utilizada por algunas organizaciones humanitarias de enviar "embajadores de", como los conocidos "embajadores de buena voluntad" o "mensajeros de la paz" de las Naciones Unidas (2016), integrados por personalidades célebres fundamentalmente del mundo del arte y espectáculo, quienes además de visitar la zona son fotografiados para dar muestra de su visita, y es esto utilizado como campaña o al menos táctica propagandística. Chouliaraki (2013) nos habla precisamente de cómo se extendió esta práctica y el sentido que adquiere en el trabajo de sensibilización, y es que de alguna manera su papel es el de actuar como guías del buen hacer, sujetos que por una razón u otra se han convertido en emblemas de la sociedad emisora de acción humanitaria y que al verlos en ese terreno motivarían al resto a seguir su ejemplo.

Otra escena muy ilustrativa tiene lugar en relación al modo en el que se subraya en el film la que se supone es la visión de quienes reciben la ayuda, y así también la relación que establece el cooperante con el terreno de trabajo. Durante la operación a la mujer que recogió Sarah, la mujer que está siendo atendida sin anestesia, le da las gracias a Callahan llamándole Metané (el que roba de la muerte –como se nos hace saber). Esto es algo que se desvela fundamental para interpretar lo que se nos dirá poco después, cuando Sarah le pregunta por qué no la llama por su nombre:

Quando ejercía en Londres nadie me llamaba Metané, ni te agradecían, aquí te dan las gracias porque aquí lo sienten todo, directamente de Dios, porque aquí no hay fármacos, extraño y puro sentimiento es el sufrir, y cuando has visto tanto coraje, en un niño, no deseas más que otra cosa que cogerle en brazos... recuerda al niño de Londres, Yoyo [...] fue el primero al que saqué adelante, casi no podía tenerse en pie, pero aun así sacó fuerzas para enterrar a su familia, no sabemos lo que es el valor, solía escribirme notas, me ayudaba en la consulta, era bueno, era tierno, encantador, quería ser como yo y eso me halagaba, parecerá tonto y pueril pero hacía que me sintiera bien, así que decidí llevármelo a Londres, ese era mi talismán, mi valerosa África, ¿cómo pude ser tan estúpido? ¿Cómo pude llegar a ser tan egoísta? Lo importante es que era mi amigo, tenía un nombre, así que ahora tengo que recordarle, si todos a los que pierdo tuvieran nombre...

Este fragmento es extremadamente significativo en cuanto a la construcción del sí mismo ("fue el primero que saqué adelante", "quería ser como yo", "hacía que me sintiera bien"), visión paternalista ("ese sería mi talismán, mi valerosa África") algo en lo que él mismo repara poco después al reconocer su egoísmo en tal acto, pero lo más importante, la cuestión del nombre y el recuerdo. En este sentido es más que llamativa la relación que establece Callahan entre el nombrar a un sujeto y por tanto introducirlo en el mundo simbólico de la propia existencia como algo memorable. Dice no querer aprender nombres para no tener que recordar y poder

sobrellevar su trabajo, reconoce una especie de des-personalización para poder moverse en esos límites de lo humano en donde la vida biológica es algo efímero. El nombre como el posibilitador de un reconocimiento y por tanto de una existencia, nos diría Judith Butler (1997: 17) al respecto: "Al ser llamado por un nombre se le ofrece a uno también, paradójicamente, una cierta posibilidad de existencia social, se le inicia a uno en la vida temporal del lenguaje", relacionado en esta ocasión con la reapropiación de la injuria, como medio de entrar en esa existencia social. Esta negativa de pronunciar un nombre, de recordarlo por parte de Callahan, nos remite a la cosificación del sujeto desprovisto de tal, ejercicio que aquí se presenta en cierta manera como la actuación sobre un cuerpo y solo cuerpo, algo también muy bien representado a través del "aquí te dan las gracias porque aquí lo sienten todo, directamente de Dios, porque aquí no hay fármacos, extraño y puro sentimiento es el sufrir", apelando nuevamente a ese cuerpo, algo que también desde lo social se concibe como lo más urgente a dar respuesta.

Conclusiones

A través de estos dos filmes hemos podido adentrarnos en el imaginario social construido en torno a la acción humanitaria, fundamentalmente relacionadas con el papel de las organizaciones en el terreno, así como la forma en la que los diferentes conflictos que van surgiendo en la confrontación entre las acciones protocolariamente diseñadas y su plasmación en el campo. También así este análisis nos ha permitido ver cuál es la representación en torno a la construcción del Otro, así como el terreno de la moralidad que media en el ejercicio humanitario.

Terreno humanitario que se nos muestra a través de la representación fílmica como ese mecanismo que se articula a nivel internacional y que en el contacto con el terreno, tanto en el destino como en ocasiones en el origen, hace visible contradicciones como las analizadas, mostrándonos todas ellas fundamentalmente en relación al agente que acude y no del que ya está ahí, algo que podríamos interpretar incluso en la misma línea que nos hablaba Ignatieff, sobre la moral de Occidente (Arcos, 2002). Podría pensarse que es algo lógico si tenemos en cuenta que se trata de un producto cultural principalmente pensado para el público perteneciente al contexto del que parte esa acción humanitaria, pero que también nos posiciona en relación al eje desde el que se entenderá esa acción humanitaria, es decir, el que tiene las posibilidades de planificar la acción pero también de crear discurso en torno a la misma.

Resalta la pugna entre diferentes actores que nos muestra lo confuso de esas fronteras del orden social, pero también el modo en el que éstas construyen el propio orden, es más, el modo en el que legitiman el discurso sobre el mismo, en este caso en términos morales, de preocupación por Otro (construido como oposición a la concepción del sí mismo de estas sociedades), que fija y justifica un plano de orden social determinado en la esfera internacional. Terreno

humanitario que nos remite aquí a la centralidad que adquiere en este siglo XXI, del cual afirma Lipovetsky (1994: 9) que "será ético o no será" en su ensayo *El crepúsculo del deber*, y terreno humanitario también que dota de contenido a eso que nos ha conceptualizado Didier Fassin (2010a, 2010b) como era humanitaria. Los filmes aquí abordados contribuyen por tanto a construir esa imagen en torno a la acción y moral humanitaria, concentrando debates que posiblemente los propios espectadores pudieran haberse planteado en algún momento.

Referencias

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2002). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2004). *El estado de excepción. Homo sacer II*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Barcelona: Anagrama.
- Arcos, F. (2002) *¿Guerra en defensa de los derechos humanos? Problemas de la legitimidad en las intervenciones humanitarias*. Madrid: Editorial Dykinson.
- Bruckner, P. (1996). *La tentación de la inocencia*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, J. (1997). *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid: Editorial Síntesis.
- Campbell, M. (Dirección) (2003). *Amar peligrosamente* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures, Mandalay Pictures, Camelot Pictures.
- Chouliaraki, L. (2013). *The Ironic Spectator. Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*. Cambridge: Polity Press.
- Fassin, D. (2010a). El irresistible accenso del derecho a la vida. Razón humanitaria y justicia social. *Revista de Antropología Social*, 19, 191-204.
- Fassin, D. (2010b). *Contemporary states of emergency: the politics of military and humanitarian interventions*. New York: Zone Books.
- Ignatieff, M. (1999). *El honor del guerrero. Guerra ética y conciencia moderna*. Madrid: Taurus.
- Ignatieff, M. (2003). *Los derechos humanos como política e idolatría*. Barcelona: Paidós.
- Kant, I. (1983). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Espasa-Calpe.
- León de Aranoa, F. y Farias, D. (Dirección) (2015). *Un día perfecto* [Película]. España: Mediapro, Reposado Producciones, TVE.
- Lipovetsky, G. (1994). *El crepúsculo del deber: la ética indolora en los nuevos tiempos democráticos*. Barcelona: Anagrama.
- Naciones Unidas (2016). Embajadores de buena voluntad del sistema de las Naciones Unidas. <http://www.un.org/es/sg/mop/gwa.shtml>
- Raich, J. (2002). *Cuadernos para el debate: 18 Evolución ética de la idea humanitarias*. Barcelona: Médicos Sin Fronteras.
- Raich, J. (2004). *El espejismo humanitario. La especie solidaria al descubierto*. Barcelona: Editorial Debate.

Rieff, D. (2003). *Una cama por una noche. El humanitarismo en crisis*. Madrid: Taurus.

Ruiz-Giménez, I. (2005). *Historia de la intervención humanitaria. El imperialismo altruista*. Madrid: Catarata.

Recibido: 21.4.2016

Aceptado: 14.5.2016