

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual

---



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA  
SUPERIOR DE GANDIA

**“La ética en el documental, el caso de Rithy Pahn, S-21, la machine de mort Khmère Rouge (2003) y L'image manquante (2013)”**

**TRABAJO FINAL DE GRADO**

Autor/a:  
**MARC MULLOR FRANCO**

Tutor/a:  
**JOSÉ PAVÍA COGOLLOS**

**GANDIA, 2017**

La ética en el documental, el caso de Rithy Pahn, *S-21, la machine de mort Khemère Rouge* (2003) y *L'image manquante* (2013)

Marc Mullor Franco

"Mis películas se decantan por el conocimiento: todas se basan en lecturas, reflexiones y el trabajo de investigación. Creo, sin embargo, en la forma, en los colores, la luz, el encuadre y el montaje. Creo en la poesía"

Rithy Pahn, *La eliminación*

## RESUMEN

El presente trabajo trata de analizar la siempre polémica discusión entre ética y cine, concretamente desde el cine documental. Ya desde los inicios de la crítica cinematográfica, con la publicación en *Cahiers du Cinéma* del famoso artículo de Jacques Rivette "De l'abjection", ha sido un debate continuo en el campo de los estudios sobre cine. Una discusión que adquiere una mayor relevancia si cabe en terreno del cine documental, dónde el material con el que se trabaja parte (en principio) de la realidad, con personas y situaciones no ficticias. Trataremos de dar una visión global sobre la ética en el documental estudiando las principales contribuciones académicas y críticas sobre el tema y se tratará de identificar estas cuestiones en dos obras del cineasta camboyano Rithy Pahn: *S-21, la machine de mort Khèmere Rouge* (2003) y *L'image manquante* (2013).

## PALABRAS CLAVE

Cine, ética, documental, critica, Rithy Pahn

## ABSTRACT

The present project analyses the controversial discussion about ethics and cinema, focused on documentary filmmaking. This debat has been constant in film studies, since the beggining of cinema critics (with the publishing of the well-known article from Jacques Rivette "De l'Abjection" in *Cahiers du Cinéma*. An argument gains even more importance in documentary cinema, whose materials are taken from reality, working with non fictional characters and situations. We would take a global photography of the relationship between ethics and documentary studying the main academical and critical contributions about this topic and relating them to two works by cambodian auteur Rithy Pahn: *S-21, la machine de mort Khemère Rouge* (2003) and *L'image manquante* (2013).

## KEYWORDS

Cinema, ethics, documentary, film critics, Rithy Pahn

## Contenido

Introducción.....	1
<b>Mostrar/no mostrar: la representación del horror y los límites de la visión cinematográfica en las imágenes de la Shoah .....</b>	<b>3</b>
Un año cero para el cine .....	3
Hacia una pedagogía del horror: la ética de mostrarlo todo.....	3
Hacia una ética de la memoria.....	6
Eichmann en Jerusalén: la construcción discursiva del testigo .....	7
De la abyección: por una ética de la puesta en escena .....	8
El espectáculo de la memoria: Holocaust (1978).....	9
Claude Lanzmann y Shoah (1985): la voz de los supervivientes para evocar lo irrepresentable .	10
Imágenes pese a todo: el debate Lanzmann – Didi Huberman .....	12
<b>Un esbozo general para un ética en el documental: deberes y responsabilidades.....</b>	<b>14</b>
¿Qué es un documental? .....	14
Hacia una definición integral: el documental como una Representación de Verdad Expresa .....	17
La necesidad de un código ético documental (y su difícil definición).....	17
Huellas éticas en el texto: axiografía documental .....	18
Ética en función de las modalidades documentales.....	21
Ética en la relación con el sujeto.....	25
Ética en la relación con el espectador .....	28
Apuntes para un código ético documental.....	30
<b>Consideraciones éticas en el cine de Rithy Pahn: S-21, la machine de mort Khèmere Rouge (2001) y L'image manquante (2013) .....</b>	<b>32</b>
Rithy Pahn y el genocidio camboyano: la memoria, lo irrepresentable y el régimen de los Jemeres Rojos .....	32
Análisis textual de las huellas éticas en S-21: la machine de mort Khemère Rouge (2003) y L'image manquante (2013) .....	35
Performance y performatividad en Rithy Pahn: análisis de la ética a través de la modalidad documental .....	39
Más allá del mostrar/no mostrar: una imagen intermedia para representar lo irrepresentable	42
<b>Conclusiones .....</b>	<b>44</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>46</b>
<b>FILMOGRAFÍA .....</b>	<b>48</b>

## Introducción

### Motivación

La idea de este trabajo nace después de asistir al estreno del filme documental *La estrategia del silencio* (2017) de Vicent Peris en el marco del Festival Internacional de Cine y Derechos Humanos Humans Fest de Valencia. Este proyecto tuvo su germen en un *webdoc* llamado *0 responsables*, producido por el mismo equipo, y del que el largometraje toma algunas de las escenas y entrevistas.

*La estrategia del silencio* intenta plasmar los nueve años de lucha de la Asociación de Víctimas del Metro 3 de julio para lograr depurar responsabilidades políticas y administrativas del mayor accidente de metro del continente europeo, que se produjo en Valencia en 2006 y en el que perdieron la vida 43 personas y otras 47 sufrieron heridas. Una lucha que, además, desentrañó la corrupción de la clase política valenciana, los intentos de compra de voluntades y el servilismo de los medios de comunicación.

A pesar de la proximidad de los hechos que narra y de la profesionalidad del equipo que lo realizó (algunos de los cuales conocía personalmente), el visionado del filme no fue todo lo grato que esperaba. Y aunque podía argumentar las razones que subyacían a esa decepción, a la vez me resultaba difícil dictaminar si estos eran motivos suficientes para cuestionar la película.

Numerosas preguntas me vinieron a la cabeza: ¿Hasta qué punto la implicación para con una historia y unos sujetos podía dar al traste con la verdad que el filme quería revelar? ¿Hasta cuándo podemos sostener un plano sin que este se torne un indicio de abyección? ¿La ambición formal discreta del filme puede repercutir en la complejidad del discurso? ¿La construcción de un personaje como héroe o heroína cumple con los estándares de veracidad? ¿El desarrollo de una narrativa épica en la parte final del filme compromete el discurso del filme en tanto que supone un engaño, forzar el discurso para crear en el espectador una (falsa y complaciente) sensación de emotividad?

Todas estas cuestiones están relacionadas, de manera directa o indirecta, con la ética.

Para contextualizar el trabajo es necesario, abordar una definición de ética, para poder delimitar exactamente a qué nos referimos. Vamos a tomar como base la siguiente definición de Carlos Mendoza, que nos resulta particularmente útil porque aplica este concepto filosófico al ámbito del cine documental. La ética es aquella: "teoría que explica el comportamiento moral del hombre en sociedad, y no es universal ni aplica a todo tiempo, sino que responde a virtudes morales consagradas por sociedades determinadas" (2008: 56). La ética, entonces, reflexiona en torno a si las diferentes acciones que el realizador documental debe tomar para la producción de su filme son *justas* o *injustas* con respecto a los demás.

Una vez acotado el tema principal de nuestro trabajo, debemos definir los objetivos, qué es lo que nos planteamos descubrir con la realización de la presente investigación.

### Objetivo general

Definir si existe un concepto teórico de ética cinematográfica en el cine documental a través del estudio de dos obras del cineasta camboyano Rithy Pahn: *S-21, la machine de mort Khmère Rouge* (2003) y *L'image manquante* (2013)

### Objetivos generales

- Analizar las diferentes aproximaciones críticas y académicas al concepto de ética en el cine de ficción y en el documental
- Definir un concepto de ética cinematográfica en el documental

- Identificar las estrategias narrativas y de puesta en escena utilizadas por Pahn en los dos documentales propuestos
- Considerar estas estrategias desde una óptica de ética cinematográfica

### Metodología

El presente trabajo se ha basado, por un lado, en la lectura crítica y analítica de monografías y artículos de publicaciones periódicas que han reflexionado sobre cuestiones de ética en el cine y sobre los límites morales de la imagen cinematográfica. Muchos de ellos son textos clásicos en la materia y han abierto un debate en sectores de la crítica y de la academia. También se ha buscado tratar las últimas aportaciones en el tema, aquellas que por lo general enfocan la ética desde una perspectiva empírica, a través de la realización de encuestas y entrevistas con realizadores y personas que han participado como sujetos en la producción de un documental. Todo esto se ha completado con textos básicos de teoría del cine documental.

Por otro lado, se han visionado las dos películas que son objeto del caso de estudio, *S-21, la machine de mort Khmère Rouge* (*S21, la máquina roja de matar*, 2003) y *L'image manquante* (*La imagen perdida*, 2013), una vez se han delimitado los problemas y cuestiones éticas más comunes, para tratar de identificarlos en el filme y ver cómo el cineasta los ha resuelto. Para tener una visión más cercana a la realidad, se han utilizado entrevistas con el director y textos escritos por el mismo Rithy Pahn en los cuales reflexiona sobre su trabajo.

Por último, también se han visionado algunos filmes documentales que han sido claves en la historia y el desarrollo de la práctica documental, para tratar de tener una visión global de la cuestión, poder identificar problemas y ver cómo el contexto, las formas o las modalidades documentales influyen en la construcción de la ética que pone en juego el realizador a la hora de la producción.

### Estructura de la obra

El trabajo se ha planteado en tres partes. En la primera, abordamos la ética desde una óptica más general, tanto en el cine de ficción como en el documental, para abordar los límites morales de la imagen cinematográfica. Para ello, nos hemos basado en las imágenes de la *Shoah*, ya que es un acontecimiento histórico al que se le han aplicado diferentes estrategias de representación con consecuencias éticas diferentes y porque tiene cierto paralelismo con el caso del genocidio camboyano, del que trata el cine de Rithy Pahn.

Una vez hecho este análisis más general, nos hemos centrado en el caso del cine documental, abordando aquellas cuestiones éticas que le son inherentes. Se han abordado las implicaciones que se pueden encontrar en el análisis del propio texto, pero también se han buscado aquellas cuestiones que van más allá del texto, que tienen que ver con el proceso de producción del filme.

Por último, el tercer capítulo trata de exponer algunas reflexiones sobre el caso de Rithy Pahn, a través del análisis de los filmes *S-21, la machine de mort Khmère Rouge* (2003) y *L'image manquante* (2013). Se ha intentado exponer cómo aborda el realizador los problemas éticos que el cineasta encuentra en la realización del filme, su método de trabajo.

## Mostrar/no mostrar: la representación del horror y los límites de la visión cinematográfica en las imágenes de la *Shoah*

### Un año cero para el cine

La Segunda Guerra Mundial fue un punto y aparte en la historia del mundo y en la historia del cine. La *Shoah*, el Holocausto, el asesinato indiscriminado de millones de judíos en los campos de exterminio nazis (Auschwitz-Birkenau, Belzec, Chelmno, Sobibor, Treblinka y Maïdanek, en Polonia, y Maly Trostenets, en Bielorrusia) supuso un de los mayores horrores cometidos por el ser humano, tanto que, como apunta Àngel Quintana: "si en el terreno de la cultura resulta imposible, tal y como sentenció Adorno, hacer poesía después de Auschwitz, en el cine tampoco se puede continuar mostrando la ilusión después de haber tomado conciencia de la barbarie" (2012: 2).

Una sensación que se acentúa al comprobar que el cine no supo seguir el paso de la historia y estar ahí para dar testimonio del horror que se cernía. Como afirma Didi-Huberman (2004:208): "un extraordinario medio de expresión, el cine, se privó de su expresión misma- o de su objeto central- cuando, en el momento que se abrieron los campos, éste dimitió totalmente. Salvo los intentos de Jean Renoir en *La règle du jeu* (*La regla del juego*, 1939), Charles Chaplin y su *The Great Dictator* (*El gran dictador*, 1940), *To Be or Not to Be* (*Ser o no ser*, 1942) de Ernst Lubitsch y Roberto Rossellini con *Roma, città aperta* (*Roma, ciudad abierta*, 1945), el cine se refugió en la propaganda belicista. Quizás por eso, como sostiene Jean-Luc Godard en sus *Histoire(s) du cinéma* (1988): *todas las imágenes no nos hablan más que de eso*.

No es casual que el filósofo francés Gilles Deleuze se sirva del desenlace del film de Roberto Rossellini *Germania, Anno Zero* (*Alemania, año cero*, 1948) para ejemplificar el paso de la *imagen-movimiento* a una *imagen-tiempo*. El film del realizador italiano no solo nos habla de la posguerra como un año cero, sino que también supone un año cero para la imagen cinematográfica. Si hasta el momento, el cine había presentado una imagen en la que los personajes reaccionaban a las situaciones que se les presentaban, a partir de ahora el espectador contempla una imagen en la que, según Deleuze (1987:13): "el personaje se ha transformado en una especie de espectador. Por más que se mueva, corra y se agite, la situación en la que se encuentra desborda por todas partes su capacidad motriz y le hace ver y oír lo que por derecho ya no corresponde a una respuesta o acción".

Pero si en algo es capital la experiencia de la barbarie de los campos de exterminio nazis en el campo del cine es en el debate en torno a lo representable, en los límites que el dispositivo cinematográfico puede tener en torno a la representación del horror (y la memoria):

"Si hay un acontecimiento ante el cual todas las estrategias de la imagen han sido puestas a prueba, éste es la *Shoah*; si hay un acontecimiento que convoca los límites del concepto de la imagen, ese es también y sin ninguna duda, la *Shoah*" (Sánchez-Biosca, 2009:216)

### Hacia una pedagogía del horror: la ética de mostrarlo todo

Como señala la historiadora francesa Marie Anne Matard-Bonucci, aunque el Ejército Rojo fue el primero que descubrió los campos de muerte nazis (Maïdanek, en julio de 1944; Auschwitz-Birkenau en enero de 1945), los soviéticos no tuvieron una estrategia tan bien planeada y calculada como la

que desarrollaron posteriormente los aliados en las zonas militares bajo su control<sup>1</sup> (Matard-Bonucci, 2005:12):

"Eisenhower y Patton, después del descubrimiento del osario de Ohrdruf, en Buchenwald, invitaron a periodistas y a reporteros fotográficos a acudir al lugar de los hechos; en los campos en lo que se habían formado, previo a su liberación, estructuras de resistencia o de ayuda mutua, los propios deportados constituyeron diferentes comités de prensa inmediatamente después de su liberación" (íbidem, 12)<sup>2</sup>

Así, fotógrafos de muy diversa índole (profesionales, semiprofesionales, amateurs, soldados aliados, freelance o reporteros de revistas como *Life* o *Vogue*), se les permitió fotografiar los vestigios humanos y materiales de los campos de concentración, casi sin tener ningún tipo de limitación ni de contenido ni de movimiento por parte de los liberadores (íbidem, 12).

El ejército aliado desarrolló lo que Matard-Bonucci y Edouard Lynch acuñaron como una *pedagogía del horror* (Matard-Bonucci y Lynch, 1995). Motivada por una ética basada en mostrarlo todo, en capturar todo resto del horror, tenía como objetivo dar testimonio de todo aquello que sucedía entre los alambres de espino de los campos para que la humanidad no volviera a repetir tal barbarie. Como explica Vicente Sánchez-Biosca: "George Patton, Omar Bradley y Dwight Eisenhower (...) escogieron el tratamiento del shock como medida de castigo en primera instancia y de pedagogía a continuación, apostando por una suerte de método catártico" (2009:217)

Se produjo una cantidad ingente de material fotográfico, que fue posteriormente enviado a los medios y agencias de prensa internacionales, de una crudeza y un impacto que quitaban el aliento a sus espectadores (Sánchez-Biosca, 2012:103).

Estas fotografías, se caracterizaban, en muchas ocasiones, por mezclar los vivos con los muertos. Matard Bonucci describe así estas imágenes: "soldados americanos frente a montones de cadáveres, civiles alemanes junto a sus propias víctimas o enterrándolas" (2005:21), casi en una suerte de "*turismo siniestro*", como lo definió Vicente Sánchez-Biosca (2012:103). Esta operación de reunir a las víctimas con los vivos serviría para autenticar la veracidad de los negativos y mitigar, como afirma Marie Anne Matard Bonucci (2005:16): "el escepticismo, la duda y la mala fe frente al descubrimiento del horror"<sup>3</sup>.

Algunas de estas imágenes se pueden ver en la pieza documental *Nazi Concentration Camps* que dirigió el cineasta Georges Stevens para el gobierno americano (el gobierno británico, hizo lo propio con Sydney Berstein, que realizó el filme *Memory of the Camps*, en cuyo montaje participó Alfred Hitchcock<sup>4</sup>). El filme, en un modo expositivo clásico con comentario en *voice-over*, hace un recorrido por diferentes campos de concentración, la mayoría de ellos en territorio alemán, como Leipzing, Penig, Ohrdruf, Hadamar, Breendock, Hannover, Mathausen o Buchenwald.

---

<sup>1</sup> A pesar de esta falta de organización mediática del ejército soviético, Matard-Bonucci indica que algunas fotografías tomadas en estos campos de concentración fueron enviadas a las diferentes agencias de noticias internacionales, así como un documental producido por la Unión Soviética sobre la liberación de Maïdanek también llegó a proyectarse en salas internacionales. Sin embargo, la falta de material gráfico para ilustrar los campos de exterminio llevó a los periodistas a utilizar otras fotografías tomadas en campos de concentración.

<sup>2</sup> Traducción propia.

<sup>4</sup> Sin embargo, la película de Sydney Berstein no vio la luz hasta 1995, cuando se terminó "siguiendo el guión y las indicaciones de 1945 que se conservaban en el Imperial War Museum, dónde fueron transferidos en 1952 procedentes del British War Office (Sánchez-Biosca, 2009)

La película es generosa en imágenes que miran sin tapujos el horror, como primeros planos de cadáveres o cuerpos calcinados, planos detalles de las secuelas de las torturas de los nazis en los cuerpos de las víctimas supervivientes y pilas de cadáveres amontonados o de restos humanos. Pero, además, el film también es pródigo en mezclar a los vivos con los muertos: soldados americanos se pasean entre los cadáveres disgregados por el campo, los civiles alemanes son guiados forzosamente en un tour del horror, los nazis son obligados a escenificar los métodos de tortura y asesinato bajo la mirada de los altos cargos militares estadounidenses que visitan estos centros de muerte. Todas ellas, unas imágenes que, como describe Sánchez-Biosca: "(...) paralizan el ánimo, suspenden la comprensión, rebasan la empatía, para levantar acta de la iniquidad humana larvada en pleno corazón de occidente" (2012:103).

Stevens trata de articular un discurso eminentemente didáctico a partir de un comentario que trata, gracias a las constantes alusiones a datos y fechas, de hilvanar un discurso aparentemente objetivo. Una objetividad que se enfatiza con la construcción de una mirada clínica o profesional, en la definición de Nichols, en la que: "la película se sitúa en un espacio ambivalente entre la distancia y la respuesta compasiva (...), inoculada contra las manifestaciones de la implicación personal (...), servicio de un fin superior: el derecho a saber del espectador" (1997:128).

Resultó fundamental, ante la avalancha de crueldades que exhibe el filme, dar una pátina de autenticidad al metraje del documental. Si bien, como hemos visto, las imágenes que reúnen bajo el mismo marco a las víctimas y a vivos funcionan como una autenticación de los hechos filmados, y la pretendida objetividad del comentario *voice-over* contribuye, en su frialdad profesional, a asentar ese estatus de verosimilitud; los responsables del filme creyeron conveniente introducir al inicio del metraje un escrito del Fiscal General de los Estados Unidos Robert H. Jackson<sup>5</sup> y dos declaraciones juradas firmadas por el director George Stevens, y el director de efectos fotográficos de 20th Century Fox, E.R. Kellogg (que trabajó en el periodo para el ejército norteamericano), para dar fe de aquello que se mostraba, siguiendo una estrategia de autenticación de testimonios propia de la jurisprudencia anglo-americana (Sánchez-Biosca, 2009:218).

Perfecto ejemplo de *pedagogía del horror*, *Nazi Concentration Camps* (1945), pone de manifiesto como ésta:

"Por un lado, (...) reproduce lo quiera o no, su goce; por otro, si la culpabilidad se hacía extensiva, con una naturalidad automática, a todos los alemanes, las preguntas no dejaban de agujonear: ¿cuál había sido la identidad de las víctimas?, ¿cómo había funcionado la mecánica de la destrucción?, ¿eran acaso todos iguales? (Sánchez-Biosca, 2012:104).

Pese a todas estas implicaciones éticas (o precisamente por ello) las imágenes filmadas por Stevens (como también las de Sydney Berstein y muchas de las fotografías tomadas por los reporteros gráficos desplazados a los campos) alcanzaron el rango de prueba y comparecieron en Proceso de Nuremberg (Matard-Bonucci, 2005:11).

La *pedagogía del horror* supuso una estrategia de la representación que conllevaba "tres usos":

"El primero era la culpabilización colectiva alemana por los crímenes contra la humanidad cometidos durante la guerra, incluyendo la constricción a mirar de verdugos y

---

<sup>5</sup> El fiscal general Robert H. Jackson fue el responsable de presentar el documental *Nazi Concentration Camps* en el proceso de Nuremberg como prueba de la acusación. Finalmente, la pieza fue admitida por el tribunal. (Sánchez-Biosca, 2009)



cómplices; el segundo, su formación jurídica, en el marco de un tribunal internacional, que orientó las prácticas de captación de pruebas; el último, íntimamente relacionado con los anteriores, pero de mayores dimensiones para la relación entre lo real y su representatividad, el sometimiento a un régimen de bulimia de la mirada, de acuerdo con la ingenua suposición de que ver era comprender y comprender equivalía a preservarse de la repetición" (Sánchez-Biosca, 2009:219)

### Hacia una ética de la memoria

Si en el terreno de la información y del documental, prevaleció esta ética de mostrarlo todo; la ficción cinematográfica no supo canalizar este descubrimiento repentino del horror. Conviene destacar, sin embargo, *Roma, città aperta* (1945) de Roberto Rossellini, un filme que supuso un antes y después en la ética de la representación cinematográfica, como afirma Quintana: "(...) y ello porque su gran reto consistió en plantearse, sin ningún miedo, en cómo mostrar el horror" (2012:4).

En una de las secuencias finales, un partisano comunista es torturado por un miembro de la Gestapo, en presencia de un cura rehén que escucha sus gritos de dolor en la estancia continua. Rossellini opta por enfrentarse directamente a la barbarie y mostrarla en toda su crueldad. No estamos aquí ante una ética de la imagen como la de la *pedagogía del horror*, sino que Rossellini decide mostrar la infamia en un momento clave, como apunta Quintana: "sin subrayar sus efectos y contextualizada en su realidad histórica" (2012:5).

Víctor Erice, se manifiesta así respecto al filme de Rossellini en una conferencia reportada en el mismo texto de Quintana:

"Justamente allí donde un cineasta clásico, hubiera utilizado, en el noventa por ciento de los casos, una elipsis, el director de *Roma, città aperta* no lo hacía. Rossellini no escondía a nuestra mirada el acto del horror; por eso, unos años después, se puede escribir que allí, en aquel preciso instante de *Roma, città aperta*, había nacido el cine moderno" (íbidem, 5).

Una de las primeras representaciones cinematográficas del universo concentratorio lo realizó la directora polaca Wanda Jakubowska en *Ostanti Etap (La última etapa, 1948)*. La película se atrevía a reconstruir los campos de exterminio, concretamente el de Birkenau. Más cerca de un discurso del superviviente que el del testimonio, la directora plantea una historia sobre la resistencia polaca, con realistas y opresivas recreaciones de episodios reales. El efecto documental es tal, como afirma Sánchez-Biosca, que: "Alain Resnais utilizó dos de sus planos en *Noche y Niebla* como si de imágenes originales se tratara" (2010: 221)

La llegada de *Nuit et brouillard (Noche y niebla, 1956)*<sup>6</sup> de Alain Resnais supuso otro hito en la representación de la *Shoah* y en el establecimiento de los límites éticos de la imagen cinematográfica. Pero no solo, sino que también, como expresa Didi-Huberman: "provocó que cada espectador de su filme se replantease el recuerdo, tan difícil de soportar, de un acontecimiento que era mucho menos comprendido entonces"<sup>7</sup> (2004:190)

---

<sup>6</sup> El proyecto de *Nuit et Brouillard*, nace a partir de una investigación y una recopilación de testimonios realizada por Olga Wormser y Henri Michel llamada *Tragédie de la déportation 1940-1945. Témoignages de survivants des camps de concentration allemands* y de una exposición posterior basada en el texto. La iniciativa de la realización del documental parte de dos instituciones, la Commission d'histoire de la Deuxième Guerre Mondiale y el Réseau du souvenir. Clave fue también la aportación del comentario realizado por el poeta y superviviente de Mathausen Jean Cayrol, autor de *Poèmes de la nuit et du brouillard* (1946) (Sánchez-Biosca, 2009).

<sup>7</sup> Pese a su influencia en los círculos intelectuales y artísticos de la época, el filme sufrió la censura tanto en Francia ("hubo que retocar un plano en el que se veía, en el campo de Pithiviers, el kepí de un gendarme de

*Nuit et brouillard* supone un primer paso hacia un cine basado en la memoria, que estallará con el devenir de la nueva década de los 60 y el proceso a Adolf Eichmann en Jerusalén. El filme de Resnais se enfrenta a la distancia histórica entre su producción y el tiempo de los acontecimientos que representa, y lo hace a partir del montaje. Para configurar este impasse, el filme apuesta por hacer continuas yuxtaposiciones que intensifican la confrontación entre el presente de la realización y el pasado histórico que representa. El color del presente se opone al blanco y negro del pasado, las fotografías chocan con las filmaciones en movimiento, los pausados travellings por los campos en la actualidad se enfrentan a la celeridad con que se muestran las fotografías de archivo, el comentario en *voice-over* de Jean Cayrol contra la banda sonora, los saltos internos de esa misma banda sonora (Sánchez-Biosca, 2009:222).

Para George Didi-Huberman (2004:194), la apuesta de *Nuit et Brouillard*: "reside en sacudir la memoria nacida de una contradicción entre documentos inevitables de la historia y marcas repetidas del presente". Las estrategias retóricas comentadas anteriormente, vienen acompañadas de una voluntad de dar voz al superviviente: "pero no a los testimonios en sentido estricto, sino a unas estructuras deliberadamente distanciadas" (íbidem, 194). El comentario de Jean Cayrol crea una distancia axiográfica, debido a un planteamiento más cercano al lenguaje de la poesía que a la argumentación o el testimonio oral. Pese a ser un superviviente de Mathausen, Cayrol nunca refiere su propia experiencia en este campo de concentración.

Así, Resnais construye una obra que apela a una ética contra la desmemoria, mostrando el horror a través de las imágenes de archivo y del material audiovisual, pero reelaborándolo, construyendo significados a través de las yuxtaposiciones del montaje que operan más allá de esa concepción lineal de *ver es comprender*, característica de las primeras estrategias de representación de la Shoah. *Nuit et Brouillard*, según Didi-Huberman: "trata de convocar, con el paralelismo de las imágenes de archivo y las marcas del presente, un tiempo crítico propicio, no a la identificación, sino a la reflexión política" (íbidem, 195).

### Eichmann en Jerusalén: la construcción discursiva del testigo

Pese a que cineastas como Roberto Rossellini, Wanda Jakubowska o Alain Resnais realizaron pasos muy significativos en la construcción de discursos alternativos a la dominante "pedagogía del horror", no fue hasta el juicio contra Adolf Eickmann, considerado el Nuremberg del pueblo judío, cuando asistimos a un, en palabras de Sánchez-Biosca: "punto de no retorno en la definición de las víctimas y en la reivindicación de singularidad del genocidio judío". Es el momento de la construcción de la figura de la víctima y de su testimonio, que se convertirá en clave en todas las iniciativas de representación cinematográfica posterior (2012:104).

Considerado el responsable de la llamada *solución final*, Eichmann fue juzgado en 1961 en Jerusalén, después de haber sido capturado por los servicios secretos israelíes en 1960. Este proceso judicial, significó el reconocimiento de la Shoah, del holocausto judío, como una pieza separada de los crímenes de guerra nazis juzgados en Nuremberg y que, explica Sánchez-Biosca: "sancionaba al estado de Israel como representante de los derechos de todos los judíos" (2009:223).

El juicio fue considerado de tal relevancia para el gobierno israelí, que el país entró en la era de la televisión con la retransmisión del proceso. El jurista norteamericano Lawrence Douglas explica que: "si Nuremberg estuvo basado en la primacía de lo documental (...), el juicio de Jerusalén puso énfasis en el testimonio" (2001:104). Y este estatus preponderante del testigo se vio reflejado en la

---

Vichy) como en Alemania (cuya embajada pidió su retirada en el Festival de Cannes de 1956). (Didi-Huberman, 2004)

puesta en escena que la compañía neoyorkina Capital Cities Broadcasting Corporation, contratada por el gobierno de Ben-Gurión, realizó. El uso constante de planos de reacción (tanto de los testimonios y las víctimas como del propio Eichmann) y de primeros planos, inciden en esta idea y en la confrontación de las víctimas y los verdugos (Sánchez-Biosca, 2009:223).

#### *De la abyección: por una ética de la puesta en escena*

Casi paralelamente a la celebración del juicio de Adolf Eichmann, un nuevo debate en torno a la imagen cinematográfica y a la ética de la representación surgía en Europa. En 1960, Gillo Pontecorvo estrena *Kapò*, uno de los primeros acercamientos de la ficción cinematográfica al universo concentracionario. El film, basado en numerosas fuentes documentales y orales<sup>8</sup>, narra la historia de Edith, una adolescente judía que logra escapar de la muerte en la cámara de gas al negar su *identidad judía* y convertirse en *kapò* (los presos judíos que realizaban tareas para los SS, como la vigilancia de los demás presos, a cambio de ciertas ventajas en el campo). Edith, enamorada de un soldado del ejército rojo, finalmente facilita una fuga de presos y se reafirma como judía en el lecho de muerte.

A pesar de un buen recibimiento crítico, su presencia en el Festival de Venecia y una nominación al Oscar a la Mejor Película Extranjera, pronto *Kapò* se convirtió en objeto de polémica en torno a la ética que subyacía a las decisiones de puesta en escena del director. En junio de 1961, Jacques Rivette publica en *Cahiers du Cinéma*, su famoso artículo *De la abyección*. En él, el crítico y cineasta francés cuestionaba el uso de un travelling de aproximación en la escena en que el personaje de Emmanuelle Riva, impotente ante el horror que le rodea en el campo, decide suicidarse lanzándose contra una alambrada electrificada:

"Aquel que decide, en este momento, hacer un travelling de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio. (...) Hay cosas que no deben abordarse sino es con cierto temor y estremecimiento; la muerte es sin duda una de ellas" (Rivette, 1960)

Rivette considera que el travelling de Pontecorvo sobre el cuerpo de Riva provoca un efecto de embellecimiento estandarizado del acto de morir, forzando una implicación emocional del espectador. Lo abyecto implicaría para Rivette, como explica Quintana: "un abuso de la forma que ponía en cuestión la moralidad del punto de vista del espectador" (2012). Si bien, para Rivette: "todos los temas nacen libres", es el *tono* que imprime el director, es decir, el punto de vista que tiene sobre aquello que filma, lo que manifiesta su ética, "lo que cual puede expresarse con la elección de situaciones, la construcción de la intriga, los diálogos, la interpretación de los actores, o la simple y pura técnica" (1960).

Un año después, el crítico español José Luis Guarnier retoma la idea de Rivette en su artículo *Las Gafas de Parménides*, aparecido en la revista *Film Ideal*. El texto consiste en una reflexión sobre el papel y la función de la crítica cinematográfica y su objeto de estudio. Siguiendo las tesis de los críticos de *Cahiers du Cinéma*, a los que era próximo, Guarnier defiende la idea de puesta en escena como *puerta de entrada* para el ejercicio crítico (1962).

Guarnier argumenta que: "(aunque) muchos consideran todavía que la puesta en escena es una pura cuestión de forma, (realmente se refiere a) a la concepción total del proceso de creación del

---

<sup>8</sup> Gillo Pontecorvo y su guionista Franco Solinas entrevistaron a numerosos supervivientes de los campos de concentración y de exterminio para la redacción del guion. Pero su principal fuente de información fue el libro de Primo Levi, *Se questo è un uomo*, donde el escritor italiano narraba su experiencia en el campo de concentración de Auschwitz (O'leary y Srivastava, 2009: 253)

film". Por ello, consideraría inútil hacer distinciones entre forma y fondo. Guarner ahonda aquí en la tesis de Rivette, considerando que: cualquier estética implica una metafísica (y con ello una ética)" (1962):

"Nada más fácil que desenmascarar a los cineastas insinceros, a quiénes tras una apariencia brillante de profundidad sólo buscan deslumbrar al espectador sin reparar en los medios. No basta mostrar una fila de hombres y mujeres desnudos haciendo cola ante la entrada de una cámara de gas para lograr una denuncia válida contra el nazismo, como han creído los autores de *Kapò*" (Guarner, 1962)

En la misma línea de Guarner, Serge Daney regresa a la tesis de Jacques Rivette, ya en plena década de los noventa, para volver a reexaminar la función de la crítica a la luz de los cambios y mutaciones que habían surgido desde los años sesenta. Daney reconoce que: "en realidad no vi *Kapo*, y al mismo tiempo sí que la vi, porque alguien –con palabras- me la mostró". Pese a esto, Daney asume que "fue mi dogma portátil, el axioma que no se discutía, el punto límite de todo debate" (1992):

"En *Kapo* todavía era posible detestar a Pontecorvo por haber anulado a la ligera una distancia que debía haber respetado. El travelling era inmoral porque nos ponía, a él cineasta y a mí espectador, fuera de lugar. Un lugar en el cuál yo no podía ni quería estar. Porque me deportaba de mi situación real de espectador como testigo para meterme a la fuerza dentro del cuadro. Ahora bien, ¿qué sentido podría tener la frase de Godard<sup>9</sup>, si no el que no hay que ponerse nunca dónde no se está, no hablar en el lugar de los demás" (Daney, 1992)

Daney concluye que la ética en el cine es una cuestión de mantener una distancia entre la representación y lo representado. Algo que alcanza una mayor relevancia al representar los acontecimientos del horror y la barbarie en la Historia, del cual el Holocausto sería su mayor adalid. La ética del cine residiría, para el crítico francés, en no ponernos en el lugar dónde no podemos estar, ni mirar aquello que no puede ser mirado (Quintana, 2012).

El espectáculo de la memoria: *Holocaust* (1978)

"La historia es cautivadora, las actuaciones competentes, el montaje irresistible. La calculada brutalidad de los asesinatos, la agonía acallada de las víctimas, la indiferencia del mundo exterior – Esta serie de televisión ha mostrado lo que muchos supervivientes han intentado explicar durante muchos años. Pero sigue habiendo algo mal en ello. ¿Algo? No: Todo"<sup>10</sup> (Wiesel, 1978)

Así se refería el escritor judío, Premio Nobel de la Paz y superviviente de los campos de concentración nazis Elie Wiesel a la emisión de la serie de televisión *Holocaust* (*Holocausto*), dirigida por Marvin Chomsky en base al guion de Gerald Green y emitida en 1978 por la cadena norteamericana NBC, en un artículo publicado en *The New York Times*.

La *Shoah* devenía, en esta influyente obra, un espectáculo que tomaba forma de folletín seriado en *prime-time*, en la lógica de la maquinaria imparable de la televisión hollywoodiense de finales de los años setenta. Lo que hasta hace poco se había considerado como irrepresentable, *Holocaust* le otorga una economía narrativa, plástica y emotiva para el espectador televisivo medio. Algo que se sostenía en considerar que absolutamente todo puede ser objeto de representación, como la muerte, la tortura o la humillación, y que, como señala Sánchez-Biosca: "ningún espacio es

---

<sup>9</sup> Daney se refiere al famoso aformismo de Jean-Luc Godard en el que afirmaba que "El travelling es una cuestión moral.

<sup>10</sup> Traducción propia

impenetrable para la ficción y que unos actores profesionales podían encarnar a víctimas históricas", (2009:225)

No es de extrañar que sea precisamente este melodrama televisivo el que le haga reevaluar *el dogma del travelling de Kapò* al mismo Serge Daney. Según el francés, *Holocaust* cuenta: "la desgracia que le ocurre a una familia judía, desgracia que les separa y les aniquila: con extras demasiado gordos, grandes actuaciones, un humanismo irreprochable, escenas de acción y melodrama" (Daney, 1992).

La supuesta abyección del travelling de Pontecorvo se reconfiguraba aquí en la pulcritud y la eficacia de la gran producción de Hollywood. Para Daney: "Marvin Chomsky vuelve a traer, modesto y triunfal, a nuestro enemigo estético de siempre: el buen póster sociológico, con un bien estudiado casting de especímenes sufrientes y un espectáculo de feria de retratos-hablados animados" (1992).

La serie no escatimó en momentos extremos, dosis de sensiblería ni golpes de efecto; incluso, explica Sanchez-Biosca: "no dudó en dotar de glamour a los acontecimientos más terribles, desestimando el mínimo interdicto de representación, incluso lo que sucedía en la cámara de gas" (2009:225)

*Holocaust* logró récords de audiencia para la cadena NBC<sup>11</sup>, pero también tuvo una excelente acogida en Alemania, y asentó las bases iconográficas para la representación del exterminio judío en la ficción cinematográfica, legado que heredará (y desarrollará) Steven Spielberg para la realización de *Schindler's List* (*La lista de Schindler*, 1992) (Sánchez-Biosca, 2012:227)

El éxito de esta serie de televisión corre paralelo al surgimiento de las primeras voces negacionistas del Holocausto judío en los Estados Unidos. Según afirma Pierre Vidal Naquet: "(el desarrollo del negacionismo no conoció su pleno auge) hasta después de la difusión de *Holocausto*, es decir, tras la espectacularización del genocidio, su transformación en pleno lenguaje y en objeto de consumo de masas" (2005:133).

A pesar de este efecto adverso, la cristalización de un producto como *Holocaust* obedecía a otro tipo de razones. Entre la Guerra de los Seis Días de 1967 y la Guerra del Yom Kipur de 1975, se produce, como apunta Peter Novick: "un vuelco en la representación de la *Shoah* entre las élites judía norteamericanas". El estado de Israel empieza a estar amenazado, cuestionado y con él, el recuerdo del horror de la *Shoah* surge como un fantasma. (2007:192)

*Holocausto* supone un cambio radical en la estrategia de representación del genocidio judío y de su ética. Superada la fase de la *pedagogía del horror*, se impone una indagación en el pasado a través de sus huellas en el presente (Sánchez-Biosca, 2012:225). La figura del testigo, construida y entronizada en el proceso de Eichmann en Jerusalén, sigue siendo preponderante. El folletín de Chomsky, sin embargo, parece dar un paso más allá, construyendo sus propios testimonios, encarnados por actores, útiles para sus objetivos narrativos y comunicativos.

Claude Lanzmann y *Shoah* (1985): la voz de los supervivientes para evocar lo irrepresentable

Si hay una obra que ejemplifica la tendencia hacia una estrategia de representación de la *Shoah* basada en la indagación en el pasado a través del presente y en la figura clave del superviviente y de su testimonio es, sin ninguna duda, *Shoah* (1985), la monumental película documental de nueve horas de duración realizada durante más de cinco años por el cineasta francés Claude Lanzmann.

---

<sup>11</sup> En Estados Unidos, Holocausto superó cotas de audiencia de 120 millones de espectadores (Sánchez-Biosca, 2009)

La estrategia de Lanzmann consistió en dar voz a los supervivientes de los campos de exterminio, rechazando radicalmente cualquier tipo de imagen de archivo (ya sean fotografías o imágenes en movimiento). Su rechazo se basa en la tesis que, explica Quintana: "ninguna imagen puede mostrar el horror ya que éste es irrepresentable" (2014)

En su lugar, el cineasta opta por filmar los lugares del horror en la actualidad, a través de continuas panorámicas que se superponen a las voces de los testigos. Unos lugares que permanecen olvidados, en los que la naturaleza parece haber borrado cualquier señal del horror.

De este choque, surge un fantasma, un horror referido por las voces de los testigos que relatan sus experiencias en los campos de muerte, que el espectador ve, no ya a través de las imágenes de archivo, sino de la evocación casi espectral de las palabras. Un fantasma llamado memoria. Lejos de desarrollar una mirada histórica, el filme apuesta por la memoria, por indagar en las huellas del horror en el tiempo presente (Sánchez Biosca, 2009:229).

Simone de Beauvoir, en el prólogo que escribió para la edición francesa que realizó la editorial Gallimard del guion del filme, explica a la perfección el mecanismo memorístico del filme conseguido a través de estas decisiones formales:

"*Shoah* ha conseguido esta recreación del pasado a través de una sorprendente economía de medios: los lugares, las voces, los rostros. El gran arte de Claude Lanzmann es el de hacer hablar a los lugares, de resucitarlos a través de las voces y, más allá de ellas, expresar lo indecible a través de los rostros" (De Beauvoir, 1985)

El filme tampoco aborda toda la cuestión del Holocausto judío, sino que centra su tema entorno a la cuestión de la llamada *solución final* (*Endlösung*). Por este motivo, el film aborda únicamente los campos de exterminio ubicados en Polonia (Auschwitz-Birkenau, Belzec, Chelmno, Majdanek, Sobibor y Treblinka) y el proceso de evacuación de los guetos. (Sánchez Biosca, 2009:228)

Para George Didi-Huberman (2004:141), la radical decisión formal de abandonar cualquier tipo de imagen de archivo estaba históricamente justificada, además de servir como reflexión en torno a las convenciones del cine documental:

"(*Shoah*) se imponía legítimamente descartar toda imagen de archivo desde el momento en que Lanzmann hubo constatado que *no había imágenes* de la realidad específica-extrema, a la que estaba dedicada su filme: a saber, los campos de exterminio (...). Esta elección, además, se imponía contra una situación simétrica, había *demasiadas imágenes* de los campos de concentración -tales como Bergen-Belsen, Buchenwald o Dachau- unas imágenes que se volvieron confusas porque generalmente se utilizaban como una iconografía del exterminio en las cámaras de gas"

El filme de Lanzmann se impone como el reverso de la *pedagogía del horror* (Sánchez-Biosca, 2009:228). Si en las fotografías y las filmaciones realizadas inmediatamente después de la liberación de los campos se basaban en una ética de mostrarlo todo, en esa concepción ingenua de que ver es comprender, *Shoah* decide no mostrar, para que sean "los lugares, las voces y los rostros", como dice Simone de Beauvoir (1985), quiénes nos devuelvan la memoria, y sólo a partir, de ahí desarrollemos nuestra comprensión de la solución final.

*Shoah* parece proponer una ética basada en la palabra del testimonio oral. Su apuesta es dejar los huecos, las grietas, no penetrar en esa *esfera de la visión*, a la que se refería Daney, que no podemos ver ni quiere ser vista. Lanzmann rompe la distancia entre pasado y presente, pero construye

una distancia axiográfica, en la formulación de Nichols, entre los sujetos representados y la representación que él, como realizador, hace de los mismos.

### *Imágenes pese a todo: el debate Lanzmann – Didi Huberman*

En el año 2001, George Didi Huberman escribe el artículo "Imágenes pese a todo" para el catálogo de la exposición *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazi (1933-1999)*, que se realizó en París ese mismo año. Didi-Huberman reabre en este texto el debate en torno a la tesis de que la *Shoah* es irrepresentable, a la luz de cuatro fotografías de la exposición tomadas por un *sonderkommando* en el interior del campo de concentración, en el que se mostraban a cuatro mujeres que se dirigían hacia la cámara de gas (Quintana, 2014: 8)

Didi-Huberman, a tenor de este descubrimiento, desmonta la creencia de que no existen imágenes de la *Shoah*, tal y cómo habían afirmado intelectuales como Claude Lanzmann, y que, por tanto, debería estar recluida en el terreno de lo inimaginable. En palabras de Gérard Wajcman: "No hay imágenes de la *Shoah*. Es decir, no conocemos a día de hoy ninguna fotografía ni película que muestre la destrucción de los judíos en la cámara de gas" (2001). Didi-Huberman considera, en cambio que:

"Para saber hay que imaginarse. Debemos tratar de imaginar lo que fue el infierno de Auschwitz en el verano de 1944. No invoquemos lo inimaginable. No nos protejamos diciendo que imaginar eso, de todos modos –puesto que es verdad-, no podremos hacerlo, que no podremos hacerlo hasta el final. Pero ese inimaginable tan duro, se lo *debemos*" (2004:19)

Las cuatro fotografías son reivindicadas porque los prisioneros que las realizaron se jugaron la vida para poder arrancar *cuatro trozos de película al infierno*. Esta justificación se basaría, según Didi-Huberman en que:

"Para refutar lo inimaginable, varios hombres se arriesgaron colectivamente a morir y, lo que es peor todavía, a sufrir la suerte reservada a este tipo de tentativas: la tortura". Estos negativos, además, servirían para dar testimonio de una realidad que los propios nazis quisieron borrar, destruir, ocultar. (íbidem, 26).

Para Didi-Huberman, la no-utilización de imágenes de archivo en la creación de *Shoah* (1985) fue una decisión rigurosa debido al tema de su documental (la *Endlösung*), pero con el tiempo: "el rigor se convirtió en discurso, después en dogma y finalmente en rigorismo" (íbidem, 142). Su tesis fue rigurosa para su objeto de estudio, pero Lanzmann se equivocó en convertir este supuesto en una regla abusiva:

"Tan legítimo es afirmar, como lo hace Lanzmann, que "no hay una sola imagen [de archivo] de los campos de Belzec, Sóbibor y Chelmno y, prácticamente nada sobre Treblinka, como abusivo deducir de ello que "no hay imágenes de la Shoah". Tan legítimo es dar la palabra a los supervivientes del exterminio, como abusivo deducir de ello que las imágenes no nos muestran nada de la "verdad" y que, de todos modos, su interrogación cuidadosa la reducirá a un culto de iconos" (íbidem, 142)

Así, Didi-Huberman mantiene que muy frecuentemente se les pide: "demasiado o demasiado poco a las imágenes" (2004:59). Se tiende a querer ver toda la verdad o ver en ellas un mero *simulacro*. Así, las imágenes tienden a ser consideradas *inexactas* y relegadas a: "un icono del horror" o, por el contrario, o ser considerabas *vacías* y rechazadas como meros: "documentos del horror" (íbidem, 59).

Frente a estas concepciones de que la imagen es una prueba, es unívoca o total, Didi-Huberman plantea una concepción de la misma como *imagen-jirón* con un "doble régimen de funcionamiento:

"(La imagen-jirón es) visible y visual, detalle y panorámica, semejanza y desemejanza, atropomorfismo y abstracción, forma e informe, venustidad y atrocidad... Como todos los signos del lenguaje, las imágenes saben, a su manera, provocar un efecto con su negación (...) No son ni la ilusión pura ni toda la verdad (...)" (íbidem, 123).

Debido a estas características, la imagen debe ser pensada y no ser reclusa en los márgenes de lo invisible o lo inimaginable. Es necesario imaginar, *pese a todo*, aunque eso requiere de una difícil ética de la imagen, como destaca Didi-Huberman: "inadecuada pero necesaria, inexacta pero verdadera" (íbidem)

Una imagen que adquiere su valor, no por sí misma, sino en conjunción y contraste con otros elementos de un archivo (íbidem)



## Un esbozo general para una ética en el documental: deberes y responsabilidades

Si la práctica del cine en general conlleva una serie de responsabilidades éticas en tanto que se trata de obras que pueden poner en escena el horror (y los límites que conlleva su representación), el cine documental lleva estas implicaciones a un nivel superior, ya que el material del que parte implica a personajes e historias del mundo histórico, del mundo real. Como afirma Nichols: "los sujetos del documental –actores sociales y acontecimientos históricos- tienen una vida que va más allá del marco del texto", por ello, "la cámara y su mirada invocan otra serie de cuestiones morales y políticas de las que se asocian a la ficción"<sup>12</sup>(1997:120).

Ya en este primer acercamiento, nos surge la necesidad de definir el documental y distinguirlo de la ficción. Aunque ya se han apuntado algunas claves, es necesario profundizar en el tema para poder avanzar en la cuestión de las implicaciones éticas y morales del documental. Ellen M. Maccarone manifiesta que: "comprender que es un documental y qué es lo que el público general espera de ellos es necesario para este debate, (...) una vez tengamos en cuenta qué es un documental podemos pensar en las responsabilidades que los realizadores tienen" (2010).

Una definición que resulta particularmente necesaria, ya que buena parte de las implicaciones éticas tienen que ver con la relación que establecen con el mundo (profílmico) (Lanza, 2016:41) y, por tanto, con las características diferenciadoras de los relatos de ficción y los documentales.

### ¿Qué es un documental?

El debate sobre la definición del documental y su diferenciación del cine de ficción sigue siendo un campo fértil y fecundo entre los filósofos y los teóricos del cine. La discusión se ha vuelto, si cabe, más compleja, a medida que la práctica documental ha ido evolucionando y han surgido nuevas formas de realización (Plantiga, 2005:105), muchas veces poniendo en entredicho las convenciones y axiomas de las prácticas precedentes (Nichols, 1997:66).

El documental se puede definir a través de tres puntos de vista: el del realizador, el del texto y el del espectador (Nichols, 1997:42). Cada una de estas perspectivas, origina una aproximación diferente al mismo hecho, pero estas son coherentes entre sí.

Desde el punto de vista del realizador, se podría intentar diferenciar al documental de la ficción en términos de control creativo (Nichols, 1997:42). Mientras la ficción permite a sus creadores un control casi total de su tema, en el documental esto suele ser mucho menor. El documentalista controla solo algunas partes del proceso de producción como la preproducción, el rodaje o el montaje (Maccarone, 2010).

Sin embargo, esta misma apariencia de control limitado o ausencia de control, conlleva en sí misma, una gran carga de control, si bien no de los aspectos tradicionales de la producción cinematográfica, sí de maneras indirectas<sup>13</sup>. (Nichols, 1997:43).

---

<sup>12</sup> Un ejemplo que utiliza Nichols (1997) para aclarar esta diferenciación se sirve de la representación de la muerte. Mientras que, en la ficción, los familiares y amigos del actor pueden estar seguros de qué sobrevivirá a la muerte que el actor interpretará en un filme y podrá seguir interpretando otros papeles, en el documental, la muerte en un documental es catastrófica para una persona cercana.

<sup>13</sup> En el documental observacional, por ejemplo, la sensación de "no-intervención" del realizador sobre lo que ocurre en frente de la cámara, conlleva un alto grado de autocontrol por parte del realizador o del equipo de rodaje para no romper esa sensación. "La disciplina y el control de la puesta en escena que se había dirigido hacia lo que ocurre frente a la cámara se dirige hacia los que están detrás de ella" (Nichols, 1997). La "no-intervención" está, por tanto, plenamente construida.

Lo que sí distinguiría a la ficción del documental sería el control que ejerce el realizador respecto a su tema principal. Mientras que el realizador de ficción tiene plena potestad ante su tema, en términos de guion y decisiones de puesta en escena, el realizador de ficción tiene que amoldarse a los hechos del mundo histórico, a su historia (Íbidem, 1997:44).

Nichols también define el documental, desde el punto de vista del realizador, como un practica institucional:

"Lo que caracteriza a la realización documental es por regla general su estatus de formación institucional (...) Los miembros comparten el objetivo común, escogido por voluntad propia, de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios: comparten problemas similares y hablan un lenguaje común en lo que respecta la naturaleza común de este objetivo" (1997:44)

Siguiendo esta aproximación de Nichols, Ellen M. Maccarone (2010) analiza el estatus del documental como institución, siguiendo las tesis del filósofo norteamericano John Rawls en su libro *A Theory of Justice*<sup>14</sup>. Una institución sería para Maccarone un: "conjunto de reglas que especifican los derechos, privilegios y responsabilidades de los que participan en ellas". Esta existe en "un lugar y un tiempo determinado, cuando las acciones que determinan son llevadas a cabo regularmente con una conciencia pública de que este sistema de reglas se debe definir"<sup>15</sup>. Las reglas de las instituciones, por tanto, se crean para lograr un objetivo común.

Basándonos en esta definición de institución, es fácil acordar que el documental cumple con los requisitos para que pueda ser considerado como tal: "aunque sea como un subconjunto de la institución de los medios de comunicación", como apunta Maccarone (2010). El documental tiene derechos, privilegios y responsabilidades; y se rige por una serie de reglas dirigidas a un objetivo común, en principio, representar la realidad.

Además, Maccarone, también se refiere al documental como la práctica social de esta misma institución. La autora basa su tesis en la definición de práctica del filósofo Alasdair MacIntyre:

"Por practica entendemos cualquier forma coherente y compleja de actividad humana cooperativa, establecida socialmente, mediante la cual se realizan los bienes inherentes a la misma, mientras se intentan lograr los modelos de excelencia que le son apropiados" (MacIntyre, 2001:248)

Si el documental es una práctica, podemos deducir que esta requiere unos estándares de excelencia que demandan una serie de responsabilidades, entre ellas las responsabilidades y las obligaciones éticas.

Desde el punto de vista del texto, se puede ver el documental como un género cinematográfico más. Es decir, sería un texto que comparte con otros textos aspectos en común como códigos, convenciones o normas. La principal característica que hace a este corpus de textos diferentes de los géneros de ficción se basaría en que están articulados a través de una lógica predominantemente argumentativa, y no (o no tanto) narrativa. En palabras de Nichols:

"En esta definición del documental centrada en el texto queda implícito el supuesto que los sonidos y las imágenes se sostienen como pruebas y son tratados como tales, en vez

---

<sup>14</sup> RAWLS, John (2009). *A Theory of Justice*. Cambridge: Harvard University Press.

<sup>15</sup> Traducción propia.

de como elementos de una trama. (...) Las argumentaciones (...), en el documental, abordan o representan temas que surgen en el mundo histórico en el que se desarrolla la vida" (1997:50)

Así, si la estructura del cine de ficción estaría regida, en general, por la trama, los filmes documentales se basan en una estructura retórica. Según Nichols: "las historias deben ser verosímiles; las argumentaciones deben, además, ser convincente" (1997:51). Encontramos aquí ya una primera noción de responsabilidad ética, la obligación de ser convincente.

Esta teoría, sería equivalente a una definición clásica de la teoría del cine documental, a la que Carl Plantinga (2015:107) llama *Documental como Aserción*. Esta describiría al documental como aquel filme en el que: "el realizador toma una postura asertiva (opuesta a la postura ficcional)" hacia el mundo que trata de representar. Así, el documental permitiría que el realizador expresara sus puntos de vista y realizara *aseveraciones* del mundo histórico, es decir, que realizara una argumentación en torno a un punto de vista particular.

También podríamos hablar del documental desde el punto de vista del espectador. En esta definición tendríamos que tener en cuenta las expectativas del público. En una primera aproximación, diríamos que, como apunta Maccarone, para el espectador un documental sería cualquier: "largometraje o película para televisión que trata de contar la verdad tal y como sucede" (2010).

A pesar de ser esta una apreciación ampliamente difundida entre la audiencia, podemos objetar que: uno, la ficción también puede compartir este objetivo de contar una historia real, por ejemplo en las ficciones históricas, las biográficas o aquellas que se autodenominan *basadas en hechos reales*; dos, contar una historia real no garantiza que esta sea veraz, puesto que, como afirma Grieson (1946:159): "lo que uno que puede hacer con lo real puede ser tan rimbombante, artificial y falso como el peor Hollywood".

Nichols ofrece otra aproximación a esta cuestión. La principal diferencia entre las expectativas del cine documental y las del de ficción reside en la relación del texto con el mundo histórico. En el documental, existen huellas en el texto que nos llevan a deducir, según la experiencia previa del espectador, que lo que vemos formó parte del mundo histórico. Según Nichols: "lo que ocurrió frente a la cámara y el referente histórico sería congruentes el uno con el otro" (1997:56).

Esta congruencia es lo que Plantinga cataloga como la teoría del *Documental como Registro Indicativo*<sup>16</sup> (2005:105). Esta teoría clásica, el documental sería aquella película que estuviera compuesta por "imágenes en movimiento que son registros indicativos o huellas del mundo pro-filmico". Este registro indicativo tiene su base en el concepto de índice semiótico. Este sería un signo que tiene una relación causal o de proximidad con el referente, en la formulación clásica de Charles Sanders Peirce (íbidem, 106).

Las imágenes fotográficas tendrían este estatus de signo ya que se realizan a través de una serie de operaciones mecánicas en el cuerpo de la cámara que permiten fijar lo que está en frente de ella, por lo que el referente del mundo real tendría una relación casual con la imagen que la cámara produce (íbidem, 106).

Por otro lado, a través de la relación texto-referente también se activa en el espectador un tipo de lógica para poder seguir el texto. En el documental, el espectador utilizaría una lógica argumentativa. En la ficción, en cambio, se utiliza una lógica narrativa, para tratar de seguir una

---

<sup>16</sup> *Documentary as Indexical Record* en el original. Traducción propia

historia, una trama (Nichols, 1997:56). Este tipo de lógicas se relacionan, claramente, con el tipo de lógica que el realizador ha utilizado para estructurar el texto, como hemos visto anteriormente.

Así, la identificación que un documental produciría en un espectador también sería diferente que en la ficción. Si en la ficción podríamos considerar que este vínculo sería mucho más fuerte en relación con los personajes, en la ficción esto no se da con tanta intensidad. La identificación pasaría de la *interioridad* del relato a la *exterioridad compartida*, del actor a la *objetividad* (íbidem, 56).

También podemos caracterizar al documental por su forma de asignar motivación a lo que vemos, es decir cómo el espectador justifica la presencia de un objeto en relación al texto. El documental tendría, entonces, cuatro motivaciones primordiales: 1) Realismo o la justificación del objeto por su función en el mundo histórico; 2) Funcional o cómo el objeto forma parte del texto por ser parte del argumento que expone; 3) Intertextual, el objeto está presente en el texto debido a que su presencia está esperada en un género o tipo de filme, y 4) Formal, la presencia del objeto surge de un patrón formal o estilístico del texto (íbidem, 57).

Finalmente, el espectador de una película documental tendrá la expectativa de obtener un conocimiento sobre el tema, una expectativa que el filme deberá de gratificar durante su metraje. El documental genera un *epistefilia*, en el que el conocimiento se convierte en la principal fuente de placer, de manera que, tras su visión, el espectador tiene una sensación de plenitud y autosuficiencia (íbidem, 62).

#### Hacia una definición integral: el documental como una *Representación de Verdad Expresa*<sup>17</sup>

Basándose en las dos teorías clásicas en torno a la definición del documental, el *Documental como Registro Indicativo* y el *Documental como Aserción*, Carl Plantiga propone una definición que integra conceptos de ambas visiones para intentar formular una definición integral de documental o, como mínimo, una categorización de sus características principales:

"(...) Una *representación de verdad expresa*, es decir, como un tratamiento ampliado de un sujeto en un medio audiovisual, fundamentalmente en sus formas narrativa, retórica, categórica o asociativa, en la que los realizadores señalan abiertamente su intención de que el espectador (1) tome una actitud de confianza respecto a un contenido proposicional relevante (...); (2) tomen las imágenes, los sonidos y su combinación como fuente fiable para la obtención de un cierto conocimiento sobre el sujeto del filme, y (3) en algunos casos, consideren algunos planos, sonidos o escenas como aproximaciones fenomenológicas a cómo se veía, se oía o se sentía un acontecimiento profílmico particular (...)"<sup>18</sup> (2005:114)

Esta definición parte de la idea de que, más allá de su condición de índice del mundo histórico o profílmico o de aserción respecto al mismo, lo que prevalece la noción de que es una representación veraz. El espectador espera recibir del filme documental una "grabación fiable, un reporte, un argumento o un análisis" de aspectos del mundo real, concluye Plantiga (2005:111).

#### La necesidad de un código ético documental (y su difícil definición)

Como hemos podido ver, muchos de los problemas y retos éticos que plantea la práctica documental nacen ya en su propia definición y en su diferenciación de lo que llamamos cine de ficción. En una práctica que está en constante evolución, que se reconfigura, se quiebra y se reconstruye

---

<sup>17</sup> *Asserted Veridical Representation* en el original (Plantiga, 2005)

<sup>18</sup> Traducción propia

constantemente, la definición de un código ético que sirva de guía para los realizadores en la filmación es tan difícil como necesaria.

En un estudio realizado por Patricia Aufderheide *et al.*, en el que se entrevistan a más de cuarenta realizadores y/o productores de filmes documentales de los Estados Unidos sobre algunas de las principales cuestiones éticas de la práctica documental (2009:1), la necesidad de establecer unos mínimos o unos estándares éticos es una de las principales demandas de los encuestados, así como la necesidad de foros de debate para abordar estas cuestiones (íbidem, 20-21)

Los realizadores son por lo general, como demuestra este estudio, plenamente conscientes de sus responsabilidades éticas y de los retos que conllevan, sin embargo, normalmente suelen solucionar los diferentes retos éticos que se plantean en su trabajo de manera pragmática, examinando caso a caso sin tener unas directrices orientativas básicas. (íbidem, 6).

El documental, como se ha explicado en el epígrafe anterior, es una práctica institucional. Los códigos éticos operan en un contexto institucional. Como señala Nichols:

"Sus códigos éticos sirven como mínimo a dos objetivos: proteger los intereses creados del grupo profesional frente a intromisiones externas y proteger los intereses de quienes entran en contacto con este grupo profesional" (2007:29)

Sin embargo, los realizadores documentales no han adoptado un código ético para el conjunto de su práctica. Esta falta dentro de su sistema institucional puede ser uno de los motivos que expliquen la indefinición existente de la ética documental, a pesar de que teóricos, críticos, investigadores y cineastas coincidan en muchos de los problemas que surgen. A continuación, vamos a intentar desglosar cuáles son estos retos éticos que se plantean, con el objetivo, no tanto de definir una guía exhaustiva o una suerte de código ético, sino de hacer un diagnóstico de la situación.

#### Huellas éticas en el texto: axiografía documental

Uno de los primeros acercamientos a las cuestiones éticas en el cine documental fue a través del análisis textual. Este tipo de planteamiento busca las huellas que dejan en el film terminado aquellas decisiones y problemas éticos que se le habían planteado al realizador en la producción del film, pero también trata de encontrar formas que manifiesten la propia actitud ética y política del realizador. Este tipo de análisis se centra en el acto de representación y estudia fundamentalmente la mirada de la cámara y el rol del realizador en la construcción de la verdad (Nash, 2011:2-3)

Uno de los acercamientos más influyentes a este estudio de la ética documental como análisis textual, fue el concepto de *axiografía documental* de Bill Nichols, cuyo nombre proviene del término filosófico entendido como el estudio de los valores (éticos, estéticos, religiosos...) según su experiencia. Para Nichols, la axiografía:

"Trataría la cuestión de cómo llegan a conocerse y experimentarse los valores, en particular una ética de la representación, en relación con el espacio. (...) La presencia (y ausencia) del realizador en la imagen, en el espacio fuera de la pantalla, en los pliegues acústicos dentro y fuera de campo, en los intertítulos y en los gráficos constituyen una ética y una política, de importancia considerable para el espectador"(1997: 116).

La axiografía sería, por tanto, según Nichols: "una tentativa de explorar la implementación de valores en la configuración del espacio, en la construcción de la mirada y en la relación entre el observador y el observado". Un espacio, que, en el documental, es histórico, por lo que la mirada del realizador esperamos que se realice desde dentro, como una parte del mundo histórico, y no desde el espacio imaginario de un film de ficción (íbidem, 117).

En tanto que representación y realizador comparten el mismo espacio, la presencia o ausencia del realizador en el encuadre sería la huella principal por la que podríamos inferir su posición ética respecto a sus sujetos y respecto a lo que filma, en palabras del mismo Nichols, "su respeto o desprecio, su humildad o arrogancia, su desinterés o su tendenciosidad, su orgullo o sus prejuicios" (íbidem, 118). Estas huellas estarían constituidas por las imágenes y los sonidos que le son transmitidos al espectador.

Para el académico, las decisiones estilísticas del realizador sirven para mostrar el planteamiento ético y político del realizador. Esta mirada, no andaría tan lejos de las tesis de Rivette (1961) y de Guarner (1962), que afirmarían que una estética implica una ética y una ideología. En el documental, esta mirada sería literal, ya que, en un principio, el realizador formaría parte del mundo histórico al igual que sus sujetos.

Nichols dividió la mirada de la cámara en diversas categorías antropomórficas que analizaban esta posición del realizador en el espacio del documental (Sanders, 2005). De cada una de estas miradas surge un código ético diferente que justifica que la cámara siga grabando:

"(...) El espectador registra una tonalidad emocional, una subjetividad del autor, a partir de aspectos específicos de la selección y organización del sonido y de la imagen. Esta tonalidad y subjetividad (...) son manifestaciones de una cierta orientación hacia el mundo y provocan una respuesta emocional. Además, esta tonalidad y esta subjetividad transmiten una ideología implícita. Representan una serie de relaciones proposicionales entre un objeto y su observador. Desde esta perspectiva, atestiguan la operación de un código ético que rige la conducta de la cámara/realizador. Este código ético es lo que legitima o autoriza el proceso continuado de la cinematografía como respuesta a acontecimientos específicos del mundo" (Nichols, 1997:122)

Nichols analiza los diferentes tipos de categorías de mirada de la cámara en relación a la filmación del momento de la muerte, ya que para él: "ejerce una intensa presión ética y emotiva sobre el documentalista (1997:122). Así define seis tipos de miradas:

1. *La mirada accidental*: sería aquella que presencia el acto de morir inesperadamente. Esta mirada accidental se manifestaría a través de indicios que significan contingencia y vulnerabilidad en el documental en general como dificultades en mantener el encuadre, desenfoques, escasa calidad de sonido (si hay sonido sincronizado), continuos zoom, frenéticos movimientos de cámara debidos a la incapacidad de seguir el acontecimiento o el sujeto o una distancia inadecuada entre sujeto y cámara (íbidem, 122).

Este tipo de mirada justifica que se siga grabando gracias a una ética de la curiosidad. Sin embargo, Nichols afirma que este tipo de ética sería poco adecuada, ya que a través del montaje y la reconfiguración del metraje obtenido por la cámara subyace una pulsión por intentar descubrir unas explicaciones que este material en ningún caso puede dar, la curiosidad en esta mirada se volvería un equivalente del conocimiento. Esto, además, podría llevar a una actitud de *voyeurismo, sadismo, masoquismo o fetichismo* de la imagen (íbidem, 122-123)

2. *La mirada impotente*: La cámara registra el acontecimiento, pero es manifiestamente incapaz de intervenir en ella. Esta indefensión muestra escasa afiliación con la entidad de la muerte del realizador, pero también un intento de suplicar, disuadir u otro modo de enfrentarse a ella que es, finalmente, infructuoso. La cámara, explica Nichols, atestigua esta impotencia a través de: "un énfasis en el espacio y en la situación restringida de la cámara en el mismo",

fundamentalmente a través de la presencia de barreras físicas. El uso del zoom como un intento de acercarse al evento, junto con el *zoom out* de retirada, son también registros de esta posición de pasividad involuntaria, de esa incapacidad de atravesar la distancia entre cámara y sujeto físicamente.

Esta mirada impone un código ético basado en la solidaridad, por el que la cámara estaría legitimada a seguir filmando, pero a su vez pondría en relieve: "una sensación intensificada de distancia entre el realizador y tema/sujeto" (íbidem, 123)

3. *La mirada en peligro*: la cámara muestra cómo el realizador pone en riesgo su vida para filmar el acontecimiento. El cineasta, así, logra superar el escollo ético de mirar y filmar un acontecimiento sin intervenir en él, gracias al peligro que corre su integridad física. En el documental, al estar el realizador dentro del mundo histórico, este peligro sería real, podría tener consecuencias físicas auténticas. Según explica Nichols: "la exposición al peligro se revelaría en los significantes de peligrosidad que pueden entrar en el encuadre: ramas, agujeros y zanjas, muros, coches, umbrales o alféizares que ofrecen escasa protección", así como índices de peligro como vibraciones, explosiones, inestabilidad y movimiento repentinos (íbidem, 123-124).

La filmación se legitimaría a través de un código ético del valor, es decir, hay un interés superior en seguir filmando que primaría sobre la propia seguridad del realizador. "Podría ir desde poner a prueba el temple de uno mismo frente a la muerte a registrar desinteresadamente información que se considera útil", apunta Nichols. Conceptos como la aventura, la profesionalidad y el compromiso pueden motivar una ética de este tipo. (íbidem, 124-125)

4. *La mirada de intervención*: el realizador abandona su posición como observador, rompe la distancia para intervenir directamente en el acontecimiento. Como afirma Nichols: "se transforma el distanciamiento de la cámara en una implicación de la visión". La cámara ya no es sólo un instrumento de filmación, sino que se encarna en el ser humano del realizador (íbidem,125).

Esta mirada, para Nichols, construye: "un espacio axiográfico compartido por los actores sociales que establecen un diálogo a través del eje de la línea de visión de la cámara". Se establece una relación de interacción, afinidad, compromiso y solidaridad con las personas filmadas según una carga emocional. Lo que legitima que se siga filmando en la intervención es una ética que enfatiza una responsabilidad cuyo objetivo más elevado es la respuesta directa y personal a la amenaza contra la vida humana, hasta tal punto, que el realizador podría optar por interrumpir la grabación si fuera necesario. (íbidem:125-126)

5. *La mirada compasiva*: la cámara registra una acción del realizador para intervenir en el acontecimiento, pero este no puede finalmente evitarse. Esta mirada supone una ruptura de la distancia de la cámara con aquello que filma, como en la mirada de intervención. Hay, también, un tipo de barrera u obstáculo en el espacio histórico, como también ocurre en la mirada impotente. Pero la mirada compasiva, en vez de hacer énfasis en la incapacidad física de intervenir de la cámara o del realizador, se centra en una nexos afectivo que fluye hacia afuera, hacia los sujetos, hacia los moribundos. Se suele manifestar a través de cierto respeto en la mirada de la cámara a través de la ausencia de respuestas afectivas, como por ejemplo manteniendo una distancia prudente hacia el sujeto filmado, y el reconocimiento directo entre realizador y sujeto a través del diálogo y el comentario.

El código ético que prima en esta mirada se basa en la empatía, que legitima que el realizador pueda seguir grabando. Este mantenimiento de la grabación da la impresión, sin embargo, de no ser tan relevante como la respuesta personal del realizador, algo que proporciona a esta mirada una gran carga documental. (íbidem, 126-127)

6. *La mirada clínica o profesional*: "se aleja de la empatía (...), pero también de la impotencia", expresa Nichols. Es una mirada que funciona siguiendo un código ético profesional cuya premisa fundamental sería mantener una distancia personal prudencial con los sujetos que filman. Aquí no habría intervención, pero tampoco se permitiría ningún tipo de implicación personal.

Esta mirada se regiría por un interés superior, el *derecho a saber del espectador*, reconocido en el derecho a la libertad de prensa. La *objetividad* sería el código ético que prevalecería aquí. Así, se seguiría un criterio en el que se debería de respetar el derecho a saber de los ciudadanos absteniéndose de realizar ninguna intervención y dejando que los hechos sigan su curso natural. (íbidem, 127-128)

Nichols afirma que esta mirada clínica puede ser: "una respuesta abyecta, un síntoma de una patología social que lleva el distanciamiento más allá de los límites justificables". (íbidem, 128)

Esta aproximación de Nichols a esos rastros que dejan las decisiones éticas en el texto documental, aunque valiosa, ha recibido algunas críticas en los últimos años. Para Nash, muchas de las cuestiones éticas que subyacen a la realización documental dejan muy pocas huellas en el texto, por lo que este análisis textual no podría: "contribuir a la ética de la práctica documental", de aquellos aspectos que van más allá del encuadre (2011:2).

## Ética en función de las modalidades documentales

### Modalidades documentales

Bill Nichols (2010:99) diferencia seis subgéneros o modalidades documentales: expositivo, observacional, poético, participativo y performativo. Estas diferentes modalidades documentales aparecen en un tiempo determinado, poniendo en duda algunas de las convenciones y reglas dominantes de las anteriores prácticas e introduciendo nuevos conceptos e ideas (Plantinga, 2005:105). Sin embargo, esta caracterización de los documentales no es totalizadora, en un filme suele predominar un tipo de subgénero, pero suele incluir pasajes o secuencias que beben de otro tipo de práctica documental (íbidem, 99).

Esta concepción del género sería análoga a las tesis de Rick Altman, por las cuales los géneros cinematográficos no son algo estanco y predefinido, sino que, por naturaleza, están siempre en evolución, siempre existe la posibilidad de que surja un nuevo género a partir de otro ya consolidado (2000:72)

- a. *Modalidad poética*: nace con el auge de las vanguardias a principios del siglo XX. Este tipo de documental pone en duda las convenciones del montaje en continuidad, pero también la unidad de tiempo y espacio (íbidem, 103). Opta por la fragmentación, la subjetividad, la incoherencia, por las asociaciones difusas (íbidem, 105).

En este tipo de filme, el actor social raramente adquiere el aspecto de un ser humano de carne y hueso, con una psicología definida y con un punto de vista sobre el mundo, sino que se equiparan a otros objetos para servir como material bruto para que el realizador realice asociaciones libres, casuales (íbidem, 103).



El modo poético explora maneras alternativas de conocimiento, que vayan más allá de la transmisión de una información, la argumentación a través de un punto de vista o la búsqueda de soluciones a problemas. Es un modo cuya retórica no está desarrollada. Su anclaje con el mundo histórico depende de la confianza que tenga el realizador respecto al mundo histórico (íbidem, 103).

- b. *Modalidad expositiva*: Este tipo de documental organiza los elementos filmados del mundo histórico entorno a un argumento o un punto de vista (íbidem, 105). Lo que prima aquí es una lógica eminentemente retórica, conducida a través de un comentario en *voice-over* o de intertítulos. Estos comentarios tienen una cualidad omnipresente (el comentarista habla, pero no se le ve) o de autoridad (el comentarista habla y se le ve) (íbidem, 106)

Las imágenes tienen un papel secundario y suelen funcionar como una prueba de la exposición que realiza el comentario. Para Nichols: "ilustran, iluminan, evocan o sirven de contrapunto a lo que se dice". El comentario hablado, por tanto, organiza cada una de estas imágenes. El montaje en esta modalidad es probatorio, en el sentido que cada secuencia sirve para avanzar en torno al argumento o la posición que describe el comentario, subyugando las imágenes a un rol probatorio o de demostración (íbidem, 107).

El documental expositivo se basa en la idea de que este comentario hablado tiene atributos de objetividad y de argumento probado. La credibilidad funciona, según Nichols, a través de: "cualidades como la distancia, la neutralidad, la falta de un interés personal o particular o la omnisciencia (íbidem, 107).

- c. *Modalidad observacional*: Gracias al desarrollo de cámaras y grabadoras de audio portátiles a inicios de los años sesenta, el cineasta pudo moverse con libertad para filmar una escena y capturar la vida tal y como sucede (íbidem, 109). Así nace la modalidad observacional del documental. Negando los principios de escenificación, organización y composición de escenas, se produjeron películas que se limitaban a observar una realidad. Estos filmes carecían de comentario en *voice-over*, intertítulos, música y efectos de sonidos adicionales, recreaciones, interpretaciones para la cámara e incluso de entrevistas (íbidem, 110).

El realizador documental pasa a un rol de observador, que, aparentemente, no interfiere en la realidad que pretende capturar. Una contemplación que, como en la ficción, anima al espectador a que haga insinuaciones y alcance sus propias conclusiones sobre el comportamiento de los personajes que se produce en frente de la cámara. Así, esta modalidad observacional anima a que este tome una posición más activa. (íbidem, 111)

- d. *Modalidad participativa*: este tipo de documental pone énfasis en el encuentro entre el realizador y el sujeto. Lo único que podemos ver es lo que la cámara capta cuando este está presente. Vemos la negociación con el sujeto, cómo se comportan, qué relación de poder y de control se desarrolla y que compenetración se produce entre ellos. Nichols afirma que: "si hay una verdad aquí es la verdad de una forma de interacción que no hubiera existido sin la presencia de la cámara" (íbidem, 118).

En esta modalidad el documentalista puede operar de varias maneras. Puede ser como un investigador o un reportero o puede implicarse directamente con los acontecimientos que la cámara captura (íbidem, 119). O también puede intentar explicar una perspectiva más general, a través de la utilización de entrevistas, una de las formas típicas de encuentro que se producen dentro del documental participativo (íbidem, 121). La perspectiva del realizador se revelaría en este caso a través de su participación directa o a través de la selección de los fragmentos que se incluirían en el montaje final (íbidem, 122).

- e. *Modalidad reflexiva*: se pone énfasis en la relación que establece el realizador con los espectadores. Trata no sólo del mundo histórico sino también de la representación. Plantean de qué forma se representa el mundo histórico en el documental y qué se representa. Así, los espectadores deben reflexionar sobre la institución misma del documental, entendido como lo que es, una representación, una construcción. Esta modalidad cuestiona la primacía del contenido (íbidem, 125).

Esta reflexión sobre la representación en el documental que pone sobre la mesa el documental reflexivo se puede realizar de diferentes maneras. En primer lugar, algunas obras cuestionan el modo en que se representa a los sujetos, de forma que el espectador sea más consciente de los procesos que operan en la creación de una autenticidad documental o en su veracidad (íbidem, 126). En segundo lugar, también pueden poner en solfa el papel del realismo como convención documental, entendida como un acceso libre, sin problemas ni barreras, al mundo. Las técnicas de construcción de un realismo, como el montaje en continuidad o el montaje probatorio, la construcción de personajes o el desarrollo de una estructura narrativa son deconstruidos por el documental reflexivo y invita a que el espectador se plantea como esta sensación de realismo se construye a través del montaje (2009:126). Por último, existen algunos filmes reflexivos que se disfrazan de ficciones. Se nos presentan personajes que parecen ser actores sociales, que son personas del mundo histórico, pero en realidad están interpretadas por actores profesionales. El espectador descubre el engaño o bien a través de pistas y huellas que se dejan a lo largo del metraje o bien a través de una revelación final en los créditos que pone fin al engaño. Estos filmes tratan de que el espectador se replantee la autenticidad que se da por hecho cuando nos enfrentamos un documental. La modalidad de representación reflexiva, como podemos ver, es la más autoreflexiva y autoconsciente (íbidem, 127).

Normalmente, la reflexividad opera a través de un mecanismo que hace extraño lo familiar. Este se puede desarrollar desde un punto de vista formal o desde una perspectiva política. Formalmente, se pone énfasis en las expectativas e ideas preconcebidas que tiene el espectador sobre el propio documental. Políticamente, la reflexividad cuestiona las expectativas e ideas preconcebidas que tenemos hacia el mundo histórico (íbidem, 128).

- f. *Modalidad performativa*: manifiesta un interés sobre cómo construimos el conocimiento (íbidem, 130). Para este tipo de documental, el conocimiento tiene que ver con lo corpóreo, con lo concreto, con lo subjetivo, con la experiencia personal. Trata de demostrar como el saber derivado de la experiencia nos sirve de entrada para un conocimiento complejo de la sociedad. Así, para el documental performativo,

el significado es un subjetivo, cargado de emociones y, para Nichols, depende de: "la experiencia y la memoria, la implicación emocional, las cuestiones relativas a valores y creencias, deberes y principios". El conocimiento que tenemos del mundo tiene, irremediabilmente, una dimensión subjetiva y afectiva. (íbidem, 131)

Una de las características de esta modalidad es que frecuentemente mezclan con total libertad elementos reales o con otros imaginarios o creativos (íbidem, 132). Elementos formales de carácter más artístico como tomas subjetivas, temas musicales, reconstrucciones de estados mentales subjetivos o flashbacks son recurrentes en estas películas, unidos a una retórica argumentativa, más cercana a las concepciones tradicionales de la representación documental (íbidem, 134). Esta serie de técnicas enfatizan esa visión personal y subjetiva de la realidad, a la vez que, gracias a los procedimientos retóricos, se vinculan al conocimiento más general. La modalidad performativa, indica Nichols: "aporta una representación de una subjetividad social que enlaza lo general con lo particular, lo individual con lo colectivo, lo político con lo personal". Se basan en experiencias y vivencias personales y subjetivas, pero en último término, apelan a la colectividad social (íbidem, 133).

Esta sería una de las principales diferencias que tiene este tipo de filme con el cine experimental o de vanguardia, con el que comparte muchos elementos. Mientras que el cine experimental tiende a reflexionar sobre el texto en sí mismo y su dimensión expresiva (sin necesidad de ninguna referencia al mundo histórico), el documental performativo nos dirige siempre hacia lo real, de manera que siempre podemos reconocer personas y lugares, se nos pueden presentar testimonios o pueden incorporar secuencias que pertenecerían, en sentido estricto a otras modalidades documentales como la reflexiva o la observacional. (íbidem, 134)

#### Sistemas de valores éticos según las modalidades documentales

Basándose en las modalidades documentales que define Nichols (1997), Fernão Pessoa Ramos (2008) establece una serie de sistemas de valores éticos que regirían en cada uno de estos subgéneros de la práctica documental: educativo, imparcial, interactivo/reflexivo y modesto (Lanza, 2016:42):

- **Ética educativa:** el valor superior es la difusión de una información o un saber que influya en la formación del ciudadano. Estaría relacionada con la modalidad expositiva. Este sistema de valores, según Lanza, "se encuentra en el propio contenido de los intereses que vehicula, sin considerar la posición del sujeto que anuncia".
- **Ética de la imparcialidad:** es la que caracteriza a la modalidad observacional. Se basa en un valor supremo de no intervención, de capturar la realidad sin que el realizador o el equipo de grabación interfiera con lo que sucede.
- **Ética de interactiva:** pone en duda toda noción de imparcialidad. Es una ética que defiende la intervención del realizador en el mundo histórico que quiere presentar y que se cuestiona la noción de representación del documental. Es la relativa a la modalidad interactiva del documental.
- **Ética modesta:** es a la que pertenecen los documentales reflexivos y performativos. En este sistema de valores, se defienden aquellos documentales que hablan, antes que nada, de ellos mismos, para luego dirigirse a acontecimientos y problemas más generales, que tienen un alcance para toda la sociedad.

## Ética en la relación con el sujeto

La relación que se produce entre el realizador y los sujetos que participan es una de las cuestiones fundamentales en el estudio de las implicaciones y responsabilidades éticas de la práctica documental (Nash, 2011:4). Unas tensiones que cristalizan en torno a la pregunta "*cómo mantener una relación humana con aquellos sujetos cuya historia se está contando*" (Aufderheide, 2009b).

Para Calvin Pryluck (1976:21), estas consideraciones éticas entorno a los sujetos aumentaron con el desarrollo de equipos de filmación ligeros y el auge del *direct cinema* y la estética del documental de observación.

### Realizador – sujeto: una relación de poder

En las implicaciones éticas respecto al sujeto, lo primero que hay que tener en cuenta es que la relación que se establece entre cineasta y participante es manifiestamente desigual en términos de poder. Esta diferencia se basa fundamentalmente en la posibilidad de acceso de uno y otro(s) al medio de representación o la institución de los medios de comunicación en general, a su estatus social y al control que tienen respecto al filme (Nash, 2011:4).

Como afirma Winston (2005:181), la cuestión fundamental de la ética documental residiría en saber cuánto de ético tiene la mediación que realiza el documentalista de los sujetos y de sus historias.

Los sujetos suelen depender del cineasta para contar sus historias. La posición del cineasta es, por tanto, preponderante, ya que tiene un grado de control casi total sobre la representación, el qué y el cómo, de las historias de las personas que acceden a intervenir en el filme. Los sujetos más desfavorecidos, generalmente aquellos de los estratos sociales obreros, son los que tienen un acceso más difícil a los medios de comunicación y, por tanto, suelen ser más vulnerables a que se les asigne el papel de víctima (Nichols, 2007:36)

El realizador, aunque esté aparentemente ausente del encuadre y del lugar de la representación, sigue teniendo el control y el poder sobre los sujetos. Generalmente, estos últimos suelen quedar relegados a un papel estereotipado, víctimas o héroes. Para Nichols: "los sujetos forman parte de una puesta en escena de la que no tienen ningún tipo de control" (Nichols, 1997:132).

Cómo revela la encuesta realizada por Patricia Aufderheide *et al.* (2009:7), los documentalistas suelen ser conscientes de esta diferencia de poder en esta práctica. Los cineastas que participaron en el estudio afirmaron que tratan de construir una relación de buena fe con sus sujetos, una relación profesional, humana, que no cruce determinadas líneas como la amistad.

Para los documentalistas, esta relación debe ser negociada, ya que como el cineasta y su cámara imponen el poder, los sujetos intentan mediar su espacio en el documental. La verdad del documental es, según afirma Nash (2011): "una memoria del encuentro entre cineasta y sujeto". Así, las decisiones tomadas en la producción del filme reflejarían los valores éticos del realizador en su relación con los participantes.

Por ello, los cineastas suelen tomar algunas medidas para intentar paliar esta diferencia de poder. Esto lleva a una relación de larga duración con un cariz compasivo, ya que los realizadores se convierten en administradores de las historias de sus sujetos (Nash, 2011:5)

En los casos de sujetos que tienen un fácil acceso a los medios de comunicación (Aufderheide, 2009:8) o no dependen del cineasta para poder contar sus historias (Nichols, 2007:38), la distribución de poder entre participante y cineasta se invierte. El sujeto podría tener intereses en ocultar partes de su historia, de sus creencias o valores, o quieran controlar el proceso de producción y el argumento

que plantea el realizador en el film. Para Nichols (2007:38): "en la ética de encuentro responsable prima conseguir la historia", por lo que el engaño puede ser una herramienta útil e incluso necesaria.

#### Los problemas de la caracterización

El realizador documental representa al sujeto. Esto tiene una implicación ética en tanto que afecta a los sujetos que aparecen ante la cámara y que participan en el documental, pero también a aquellos individuos a los que se refiere la cinta. Plantinga (2007:46) afirma que: "dado que el documentalista intenta presentar a personas reales, lo que insinúa y asegura de ellas puede ser preciso o impreciso, justo u ofensivo, ecuánime o no; puede ser incluso un intento patente de difamar al personaje".

Aunque el documental trate de lo real y el realizador tenga un compromiso de ser veraz, esto no significa que haya una relación directa de verdad o de transparencia entre las personas del mundo histórico y sus representaciones fílmicas (Plantinga, 2007:48). La persona real tiene un conjunto de cualidades y características que excede lo que se puede representar en una película. El personaje documental es solo lo que el filme nos muestra (Lanza, 2016:43). En este aspecto, Plantinga apunta que:

"No podemos negar que el documental, aun focalizando la atención sobre individuos reales, los "caracteriza", ya que les construye una imagen y les proporciona una identidad más que simplemente ofrecer un testimonio transparente de quienes son dichos protagonistas" (2007:48)

El cineasta realiza una serie de operaciones de simplificación, como la selección de momentos claves para lograr coherencia y verosimilitud o la asignación de una identidad o un rol (Lanza, 2016:43). Esto no quiere decir, sin embargo, que el realizador construya su personaje desde la ficción. Aun siendo simplificaciones, los documentalistas, afirma Plantinga, "intentan mostrar, afirmar e insinuar verdades sobre personas auténticas" (íbidem, 50)

Bill Nichols (1997:76) habla de los sujetos del documental como *actores sociales*. Este término haría referencia a la forma en que los sujetos del documental se representarían a sí mismos, en una suerte de interpretación actoral. Las personas pueden actuar, de una u otra forma, ante la cámara, o bien, por la presencia de la misma.

Esta tesis, sin embargo, no anula la representación veraz que los realizadores deben plasmar con su cámara. El documental siempre intentaría contar una historia real, aunque sea desde un punto de vista determinado, y buscaría transmitir cómo es o ha sido una persona o un acontecimiento (Maccarone, 2010). Esta tensión entre representación y realidad es, según Plantinga, la paradoja distintiva del documental:

"Aunque el realizador de documentales no puede caracterizar a la persona en toda su complejidad y presente irremediamente a los individuos desde una perspectiva determinada, sigue vigente el contrato implícito que compromete, por un lado, a mostrar a la audiencia imágenes y sonidos diseñados que para que sepa exactamente lo acaecido y, por otro, que en la cinta solo aparecen verdades del mundo real. El hecho de que la caracterización de las personas sea, hasta cierto punto, creativa y constructiva, no elimina el requisito de veracidad, pero consigue que sea mucho más difícil obtener una representación que lo cumpla" (2007:53)

## La protección del sujeto

En la encuesta de Aufderheide *et al.* (2009) *Honest Truths: Ethical Challenges in Their Work*, se ponen de manifiesto algunas consideraciones éticas que los realizadores de cine documental deben enfrentar en su trabajo.

En la representación del sujeto, suelen prevalecer dos principios generales de conducta: *no dañar al sujeto y proteger a aquellos vulnerables* (íbidem, 6). En la práctica documental, los realizadores suelen ser conscientes de la diferencia de poder que existe en su relación con los participantes o actores sociales, por lo suelen intentar contrarrestarlo.

La diferencia de poder entre realizador y sujeto permite que algunos realizadores operen empáticamente al tomar decisiones unilaterales en la narrativa para proteger al sujeto de ciertos daños derivados, directa o indirectamente, de su participación en el filme. Normalmente se suelen omitir materiales filmados del montaje final (íbidem, 8).

Los cineastas documentales también tienden a proteger al sujeto de la tergiversación que se puede dar cuando venden un material para que otro realizador lo reutilice como material de archivo para otra producción. Práctica común en el contexto industrial americano, la venta de material de archivo es fundamental para que muchos cineastas puedan subsistir, pero una actuación éticamente responsable es vista, dentro de la institución documental americana, como signo de profesionalidad y de reputación (íbidem, 9).

Otra manera de contrarrestar la diferencia de poder existente entre el documentalista y el sujeto es permitiendo que estos últimos puedan participar en la toma de decisiones respecto al producto final. A pesar de que es frecuente que se firmen acuerdos de participación y cláusulas de conocimiento, estos no suelen ir mucho más allá de los mínimos que establece la ley o las compañías aseguradoras. Algunos realizadores tienden a dar mayor libertad a los sujetos con respecto al control editorial del filme que el que estipulan estos contratos (íbidem, 10).

En este sentido, una de las actuaciones más comunes en este aspecto reside en dar la posibilidad al sujeto de decidir que parte del material formará parte o no del montaje final de la película. Al actuar de esta manera, el realizador intenta demostrar una relación fiable y honrada, y, según Aufderheide *et al.*, trata de: "hacer una película responsable con los puntos de vista de los sujetos" (íbidem, 11).

Sin embargo, existen cineastas, aun siendo una minoría entre los entrevistados, que consideran que estas acciones de compartir la toma de decisiones o el montaje final con los sujetos, puede interferir con la visión artística y/o el argumento que el realizador quiere desarrollar. Esta concesión, explica Aufderheide *et al.*: "podría deslegitimar o comprometer la visión independiente del film" (íbidem, 12)

Otra de las grandes preocupaciones éticas que atañen esta relación es la remuneración de los participantes. Mientras que algunos cineastas ven en este pago a los sujetos un comportamiento poco ético, otros consideran que lo ético es justamente hacer esta remuneración. Esta compensación económica vendría a paliar, por un lado, la diferencia de poder de la relación; y por otro, sufragaría el tiempo invertido en la filmación: para algunos testimonios, si el realizador documental trabaja para sacar un posible beneficio económico de su producción, sería lógico y ético que los sujetos también se vieran recompensados, en cierta manera, por su participación (íbidem, 13). Existirían, también, otro tipo de remuneraciones de carácter más indirecto, como que los participantes obtengan dividendos de los beneficios que pudiera tener la producción.

Una de las polémicas más recientes en torno a la ética del documental tiene que ver con esta cuestión de la remuneración de los sujetos. En el año 2008, el documentalista Errol Morris estrenaba su documental *Standard Operating Procedure*. El film se centraba en las vejaciones y torturas que sufrieron los prisioneros de la cárcel de Abu Ghraib en 2003, en ese momento bajo tutela del ejército norteamericano. El filme se compone de testimonios de los propios carceleros y soldados americanos que torturaron a los prisioneros iraquíes. Como se descubrió después del estreno, Morris tuvo que pagar a los soldados porque si no nunca hubieran accedido a participar en el documental (Quintana, 2016).

Por último, está la cuestión del engaño. Aunque a priori el engaño y la mala fe no alcanzarían los estándares éticos de la práctica documental, algunos realizadores admiten que lo han utilizado, con el objetivo de lograr *la escena que se quiere obtener* de un determinado sujeto o para evitar que alguien con mayor poder pueda paralizar la producción. El no contar toda la verdad o esconder la motivación real de un determinado proyecto se suele apoyar en argumentos como *el fin justifica los medios* (Aufderheide, 2009:14)

### Ética en la relación con el espectador

Las obligaciones éticas del realizador hacia los espectadores pasarían por, en una primera aproximación sintética, como afirma Pablo Lanza (2016:42): "en garantizar que aquello que se representa realmente ocurrió, que los hechos se contradicen con la realidad y que, por ende, no se le está engañando".

El documental, como hemos visto, no es una mera exposición de hechos verídicos. Lo que le diferencia del periodismo es una cierta dimensión creativa. Como dijo John Grierson en su famosa definición: "*el documental es el tratamiento creativo de la realidad*":

"El documental es aquella rama de la producción cinematográfica que versa sobre lo real, lo fotografía, lo ilumina y lo dramatiza. Intenta dar una forma y un patrón al complejo de la observación directa"<sup>19</sup> (Grierson, 1946:159).

En esta definición, se describe implícitamente que el realizador de documentales introduce una perspectiva y un punto de vista en su descripción de la realidad. Esto sería lo que diferenciaría a esta práctica del periodismo. Según Winston:

"El documental no es ficción, pero tampoco es periodismo exactamente (...). Aunque su demanda de realidad requiere un comportamiento ético, su dimensión no periodística desea que se le permita ser creativo, lo que conlleva una *cierta amoralidad artística*" (2005:181).<sup>20</sup>

Aunque, como afirma Winston, el enfoque creativo pueda suponer una: "*cierta amoralidad*" en tanto que traiciona el requisito de verdad, el realizador debe mantener una honestidad en el tratamiento y debe mantenerse fiel a la verdad de los hechos (Lanza, 2016:42). La interpretación es posible (y puede ser deseable).

Como recuerda Maccarone (2010) esto significa que la manipulación de imágenes y sonidos queda fuera del discurso documental. Estas supondrían una distorsión de lo real, y la principal responsabilidad de los realizadores con los espectadores es la verdad. También parecen fuera de lugar las situaciones fabricadas expresamente para la cámara (Alshehri, 2011:5)

---

<sup>19</sup> Traducción propia

<sup>20</sup> Traducción propia

Sin embargo, es frecuente utilizar recreaciones de acontecimientos en muchos documentales. En un primer vistazo, estas escenas quedarían fuera de la lógica del documental y podrían ser catalogadas como inmorales (íbidem, 2011:5).

Reuniendo algunas de estas ideas, Nichols (2007:39) expresa tres maneras de tergiversación que pueden dar dentro del contexto del documental, basándose en el siguiente principio: "una práctica documental honra a la razón en la mayor medida posible si emplea afirmaciones exactas, silogismos concretos y verdades conocidas, al tiempo que sabe que debe exceder los límites de la lógica"

Un primer tipo de tergiversación sería aquella que trata de presentar secuencias históricas como verdaderas, pero que en realidad han sido construidas o extraídas de un tiempo y un lugar diferente del que pretenden referir. Una tergiversación como esta cristaliza en torno a los debates existentes en torno al uso adecuado de los materiales de archivo y de las recreaciones (íbidem, 39)

En segundo lugar, tergiversar también sería hacer ver que se ha filmado un acontecimiento *tal y cómo se produjo* (sin ningún tipo de influencia de la presencia de la cámara y del realizador), cuando realmente se ha *puesto en escena* para que la cámara del realizador pueda registrarlos (íbidem, 40)

Por último, tergiversar también es utilizar el engaño con los sujetos para que crean que participan en una cierta actividad, cuando, en realidad, participan en otra. (íbidem, 40). Una tergiversación de estas características afectaría, como es evidente, tanto a los sujetos, víctimas primeras del engaño, como a los espectadores, a los que se les ocultaría una parte de la verdad.

La relación entre realizadores y espectadores resulta fundamental en el proceso de posproducción del filme. Es en esta fase de montaje, cuando el cineasta desplaza el foco del sujeto (primordial en la preproducción y en el rodaje) hacia el espectador (Aufderheide, 2009:15). Aquí se decidirá que partes del material filmado o del material de archivo conformarán parte del filme, bajo el requisito de mostrar historias de forma precisa y honesta.

Los documentalistas encuestados para la investigación de campo realizada por Patricia Aufderheide *et al.* que ya hemos citado anteriormente, sin embargo, asumen que siempre existe una cierta manipulación en esta fase de posproducción. Los cineastas no consideran que esta sea directamente una manipulación (íbidem, 15)

Inevitablemente, los cineastas se enfrentan a ciertas decisiones formales y narrativas que influyen en la mirada o el punto de vista que toman respecto a la realidad del mundo histórico que representan. Esta podría considerarse el enfoque artístico al que se referían Grieson (1946) y Winston (2005). Los cineastas son plenamente conscientes de que estas decisiones contribuyen a formar un punto de vista, irremediamente subjetivo, pero justifican estas operaciones de selección y edición del material a través del concepto de *interés superior* o de una *verdad superior*. Según Nichols:

"El documental (...) comienza con la representación concreta de personas y lugares, situaciones y acontecimientos, pero su éxito depende en mucho mayor grado de su capacidad para inducirnos a que deduzcamos enseñanzas de mayor calado, perspectivas más amplias o conceptos más generales a partir de los detalles que nos ofrece". (1997: falta pág)

A este concepto, relacionado con la definición de Grierson del *documental como tratamiento creativo de la realidad*, se fomentó su uso para poder incluir diferentes acercamientos y acciones dentro de una definición flexible del documental. Algunos académicos, como Brian Winston, han



criticado este término y su promoción, ya que puede producir que algunas cuestiones éticas del documental pasen inadvertidas (Aufderheide et al, 2009:16).

Actualmente, los realizadores documentales utilizan esta idea de *verdad superior* para justificar sus decisiones narrativas y estilísticas, así como lo que de ellas se desprende. Así, la importancia de los temas que tratan se puede encauzar dentro del marco del entretenimiento, permitiendo así que se produzcan ciertas distorsiones para adecuarlos a este contexto y poder así afrontar los requisitos que imponen los productores, los distribuidores o los exhibidores (2009:16)

### Apuntes para un código ético documental

En los apartados anteriores hemos intentado dibujar un panorama completo de los problemas, retos y dilemas éticos y morales que a los que suele enfrentarse un cineasta a la hora de realizar una película documental. Nuestro acercamiento ha sido de carácter descriptivo, intentando destacar aquellos aspectos que nos pueden servir para examinar el planteamiento ético que se ha puesto en juego en un filme o un realizador concreto. Nos hemos basado en algunas de las teorías, autores y artículos que han sido fundamentales en el tratamiento del este aspecto ético en el ámbito académico, combinado con algunas de las aportaciones teóricas más recientes al tema, y que abogan por un acercamiento de carácter empírico.

Sin embargo, esta suma de partes no hace un todo, y no podemos (ni pretendemos) considerar todas las cuestiones planteadas como una suerte de código ético para la práctica documental. La definición de un código ético documental más o menos estable, pero escalable a cada una de las situaciones que puede encontrar un realizador en el proceso de producción, como hemos visto y demuestran algunas investigaciones empíricas al respecto, es una de las demandas que llevan reclamando los documentalistas para poder seguir realizando su trabajo (Aufderheide et al., 2009:21). Sin embargo, la tarea tiene una complejidad tal, por lo poliédrico y singular de caso, que aún no ha fraguado ningún código ético de este tipo.

Muchas veces, se ha optado por seguir los estándares y las guías de los códigos éticos que funcionan en otra institución, la del periodismo y sus códigos deontológicos. Un acercamiento erróneo, ya que operando de tal manera se obvian las características idiosincráticas que diferencian una y otra práctica (íbidem, 3).

Bill Nichols se ha enfrentado a esta cuestión y plantea algunos apuntes y directrices a considerar para la creación de ese (por el momento, imposible) código ético documental.

En primer lugar, el código ético no debe ser dogmático. No puede defender una serie de posturas y valores políticos e ideológicos por encima de otros. Como afirma Nichols: "una ética socialista, cristiana o feminista podría proteger el dogma o las creencias imperantes de un grupo, pero una pauta ética así no podría servir para otro fin general" (2007:32). La ética debe ser algo más amplio, transversal a ideologías y valores políticos.

El código ético, en cambio, debería centrarse en aquellas personas con las que el cineasta establece una relación y sobre las que tiene una determinada responsabilidad: los sujetos del documental y los espectadores reales del filme. Este código ético se debe regir por un respeto a estos dos actores, en una relación eminentemente humana, que vaya más allá de lo que establecen las normas legales y los acuerdos contractuales que se han firmado para la producción del filme, de los códigos de producción o de los sistemas de calificaciones (íbidem, 34).

La construcción de un código ético de carácter general para la práctica documental ayudaría a reajustar el desequilibrio de poder que se produce entre el realizador, los sujetos y los espectadores.

Se deberían reflejar, por un lado, un reconocimiento a esta desigualdad de poder que se produce y, también, en palabras de Nichols: "el derecho a representar una perspectiva distinta". Por otro lado, también se deben contemplar los valores y principios de respeto a la dignidad y a la persona de participantes y audiencia (2007:34).

Estas consideraciones evitarían tanto una concepción dogmática del código ético como una aproximación inamovible a las cuestiones éticas y morales que se ponen en juego. Se reconocería el carácter particular de cada uno de los problemas y retos éticos, así como su situación en un contexto histórico que está en plena evolución, también desde la propia evolución del cine documental.

Un código ético documental debería plantearse cada caso, cada problema, cada implicación ética y dar una serie de directrices y guías básicas para que el realizador pueda tomar la decisión, debidamente fundamentada, que considere más ética, según los motivos individuales, las metas institucionales y los contextos históricos (2007:43). Nichols concluye que:

"Una norma ética de duración indefinida o establecida, arraigada en las contingencias de espacio y tiempo, como una definición de documental indefinida, hace recaer la responsabilidad de determinar la ética de un film dado en la comunidad que constituye el dominio real de la práctica del cine documental. Esta comunidad incluye a cineastas, distribuidores y exhibidores, críticos, especialistas y públicos que comparten un interés personal en la forma y el futuro del documental" (2007:43).

## Consideraciones éticas en el cine de Rithy Pahn: *S-21, la machine de mort Khèmere Rouge* (2001) y *L'image manquante* (2013)

Rithy Pahn y el genocidio camboyano: la memoria, lo irrepresentable y el régimen de los Jemeres Rojos

Al enfrentarnos al cine de Rithy Pahn nos topamos otra vez frente al problema de lo *irrepresentable*, de lo *inimaginable*. La obra de Pahn ha versado en torno al régimen de los jemeres rojos y el genocidio camboyano, un acontecimiento histórico que el cineasta sufrió en primera persona.

El régimen de los Jemeres Rojos, dirigidos por Pol Pot, gobernó la llamada Kampuchea Democrática entre 1975 y 1979. Durante su mandato, se propuso construir una utopía socialista agraria, con inspiraciones maoístas y estalinistas, basada en una ruralización de la población, en campos de trabajos forzados para la producción agraria, en los que la malnutrición, la represión, la tortura y la ejecución eran continuadas contra la población civil. Hasta la liberación de los campos por parte del ejército vietnamita, se calcula que más de un millón y medio de camboyanos murieron o fueron asesinados, lo que representa más de un tercio de la población del país en aquel momento.

Como en los casos del genocidio armenio por el Imperio Otomano, la Alemania Nazi y casos recientes como los de Timor Oriental, Guatemala, Yugoslavia y Rwanda, "este régimen mezclaba una ideología extremista con una animosidad étnica"<sup>21</sup> y "una indiferencia hacia la vida humana". Hasta el año 2007, no se reconocieron oficialmente los crímenes contra la humanidad, el genocidio y las infracciones de la convención de Ginebra por parte de las autoridades internacionales y la justicia camboyana.<sup>22</sup>

Rithy Pahn fue una de las víctimas de este régimen. Con sólo 13 años de edad, fue testigo de la barbarie y vio cómo le arrebataban a toda su familia, asesinados o muertos de inanición. Así lo cuenta el propio Pahn:

"Por mi parte desde que los jemeres rojos fueron expulsados del poder, en 1979, no he dejado de pensar en mi familia. Veo a mis hermanas, a mi hermano mayor y su guitarra, a mi cuñado y a mis padres. Todos muertos. Sus rostros son talismanes. Aún veo a mis sobrinos y a mi sobrina, hambrientos. ¿Qué edad tendrían? ¿Cinco y siete años? Respiraban con dificultad, con la mirada extraviada, jadeando. Recuerdo los últimos días, el cuerpo que ya anuncia el desenlace. Recuerdo la impotencia, los labios infantiles cerrados

Si hoy cierro los ojos, me acuerdo de todo. Los arrozales secos. La carretera que cruza el pueblo, cerca de Battambang. Hombres de negro contra el horizonte en llamas. Si mantengo los ojos cerrados, veo el camino. Sé dónde se halla la fosa común, detrás del hospital de Mong, no tengo más que extender la mano: la fosa está justo delante de mí. Sin embargo, abro los ojos a tiempo. No veré esa nueva mañana, la tierra acabada de arar, ni la tela amarillenta con la que envolvíamos los cuerpos. He visto muchos rostros, inmóviles, con muecas. He enterrado

---

<sup>21</sup> Camboya había sido tradicionalmente un país étnicamente homogéneo. La mayoría de la población pertenecía a la étnia jemer. Hasta la llegada del colonialismo francés al sudeste asiático, Camboya no había recibido ninguna influencia cultural externa. A partir de ese momento, el país empieza a recibir fundamentalmente poblaciones vietnamitas, chinas y laosianas. También grupos relativamente pequeños de tailandeses, musulmanes cham y alrededor de dieciséis grupos tribales diferentes (Kiernan, 2004:5).

<sup>22</sup> Datos extraídos de la web del Cambodian Genocide Program de la Universidad de Yale.

a muchos hombres con el vientre hinchado y la boca abierta. Dicen que sus almas errarán por toda la tierra" (Panh y Bataille, 2011:13).

Esta vivencia en primera persona, su condición de testimonio del genocidio camboyano, confieren un estatus peculiar al trabajo documental de Pahn. Si Lanzmann reúne la voz de los supervivientes de los campos de exterminio nazi en *Shoah* (1985) para no olvidar la masacre nazi, Pahn es a la vez cronista y testimonio, cineasta y sujeto, representante y representable. Esto nos lleva a que el firme compromiso con la memoria de la barbarie de los jemereros rojos es, antes que nada, una necesidad personal.

Todas estas consideraciones hacen que se pueda afirmar, como lo hace Jordi Revert Gomis, hablando de su filme *S-21, la machine de mort Khmère Rouge (S21, la máquina roja de matar, 2003)* (pero perfectamente extrapolable a toda su producción documental) que su obra:

"(...) Sólo se entendería contextualizada en: 1) la experiencia personal de un Rithy Pahn que vio morir a toda su familia durante la dictadura de los jemereros rojos, bien por hambruna o por las ejecuciones del Angkar; 2) una obra audiovisual y literaria consagrada en buena parte a rescatar la memoria del genocidio camboyano desde una perspectiva heterogénea (...) (2016:104)

Una lucha contra el olvido, que según narra el propio Pahn (2001:373), es más que necesaria en el caso de Camboya, dónde una de las peores tragedias de la humanidad del siglo XX, parece haberse diluido en la memoria de la sociedad del país. Después de abandonar Camboya en 1979 y partir a Francia, después de pasar un tiempo en un campo de refugiados en Tailandia, Pahn regresa a Camboya en 1990 con el objetivo de realizar un film sobre los campos de concentración camboyanos, que daría lugar a su segundo film documental *La Terre des âmes errants (La tierra de las almas errantes, 2000)*. En su regreso, Pahn atestigua:

"La memoria está, en Camboya, profundamente destruida, descompuesta. Más allá de las masacres y del sufrimiento, los Jemereros Rojos pusieron en marcha una máquina para borrar la memoria, una máquina totalitaria delirante. Las pagodas y las escuelas fueron transformadas en centros de detención, los pueblos vaciados, la población evacuada. Nosotros (aquellos que sobrevivimos a este periodo) y los jóvenes que han venido después ya no tenemos memoria. (...) Toda la producción local participa de esta esta amnesia: en 1990, creo que había más de doscientas producciones de películas, colonizadas, sentimentales, historias de tipos que tenían un Mercedes y que engañaban a sus mujeres... Había algo de irreal, no había ninguna identificación posible, no había ninguna mirada. Como un país de las maravillas" (2001:373)<sup>23</sup>

George Didi Huberman reivindica la necesidad de imaginar lo inimaginable (aplicado, en este caso, a la Shoah bajo el influjo del hallazgo de las cuatro fotografías tomadas por los miembros del *sonderkommando* en Auschwitz), ante las posiciones que defienden que no todo está disponible en la esfera de la visible, como Claude Lanzmann (1985) o Gérard Wacjman (2001):

"Para recordar hay que imaginar (...) la imagen surge allí donde el pensamiento – la "reflexión", como muy bien se dice- parece imposible, o al menos se detiene: estupefacto, pasmado. Ahí, sin embargo, es donde es necesaria una memoria" (2004:56)

---

<sup>23</sup> Traducción propia

La imagen, como dice Didi-Huberman, resulta fundamental para poder trabajar con la memoria. De ahí, no nos sería difícil concluir que el poder de la representación, de la imagen cinematográfica residiría en activar estos mecanismos de la memoria. El documental, en tanto que estrategia de representación cinematográfica cuyo campo de trabajo es el mundo histórico y que desarrolla una *epistefilia* en el espectador, una expectativa de conocimiento sería el *género* cinematográfico por excelencia para abordar estas cuestiones.

Se podría hablar, en cierta medida, del genocidio camboyano como un genocidio sin imágenes, de forma similar a lo que puede afirmar sobre la *Shoah*. Esta afirmación sería verdad, estrictamente, si consideramos que no existen fotografías o filmaciones del acto del crimen en sí mismo (Sánchez-Biosca, 2015:328). Una realidad similar al caso de los campos de exterminio, cuya barbarie tampoco fue registrada por ninguna cámara. (Didi-Huberman, 2004: 142)<sup>24</sup>.

Sin embargo, si la *endlösung* se basaba tanto en el exterminio de los judíos como en el objetivo de borrar cualquier tipo de huella o prueba que demostrara que el horror había sucedido realmente (Didi-Huberman, 2004), en el caso del genocidio camboyano, el régimen de los jemeres rojos se caracterizaría por hacer un debido registro fotográfico de muchas de sus acciones. Como afirma Sánchez Biosca (2015:328):

"En primer lugar, están las imágenes de la liberación tomadas por los vietnamitas, fatalmente metonímicas, pues muestran los lugares tal y como fueron encontrados entre el 10 y el 14 de enero de 1979 por el ejército que liberó Phom Pehn, y en ocasiones, con el añadido de ciertos recursos escenográficos; en segundo lugar, imágenes post facto, como el esfuerzo hecho por Rithy Pahn de reconstruir a partir del testimonio y los gestos de los verdugos los actos perdidos; en tercer lugar, los documentos fabricados por los perpetradores, muy en especial, los *mug shots*<sup>25</sup> de las víctimas. Y, por último, están las contraimágenes, las de la gloria de la Kampuchea Democrática, con sus mítines de masas, visitas diplomáticas de los líderes, sobre todo chinos, discursos protocolarios y vida colectivizada... en cuyo interior a veces se hallan las futuras –o inminentes– víctimas"

La obra de Pahn se esfuerza en recordar, en extraer imágenes a la barbarie para no olvidar. Enfrentar lo inimaginable y lo irrepresentable no con temor, sino con la convicción de que la imagen nos puede ayudar a comprender, a reflexionar a saber. Si para Lanzmann (1985): "sólo a través del arte sería posible emprender un proyecto de representación del Holocausto", Pahn, confeso admirador del trabajo del francés, manifiesta que también el arte es la herramienta principal para luchar contra el olvido.

---

<sup>24</sup> Argumento por el cuál, como hemos visto, Didi-Huberman legitima que Claude Lanzmann no utilice ninguna imagen de archivo para la realización de *Shoah* (1985)

<sup>25</sup> *Mug shot* es un término coloquial inglés que se refiere a aquellas fotografías policiales que se toman normalmente cuando una persona es detenida. Este tipo de fotografía, desarrollada por el policía francés Alphonse Bertillon, fue llevada por los franceses a las colonias, sistema que los Jemeres Rojos aprenderán (Sánchez-Biosca, 2015:326). En el caso de Camboya, estos *mug shots* fueron utilizados como una *imagen de perpetrador*. Estas "son aquellas fotos, filmes o vídeos, etc. Tomados por alguien que ejerce (o comparte íntegramente y lo demuestra con su gesto) un ejercicio de violencia sobre sus víctimas; la violencia en la que la producción visual se convierte en inseparable de la física o psicológica" (Sánchez-Biosca, 2015:323). En S21, se producía un registro fotográfico de los presos, instantes antes de ser ejecutados (Revert Gomis, 2016:112)

Análisis textual de las huellas éticas en *S-21: la machine de mort Khemère Rouge* (2003) y *L'image manquante* (2013)

*S-21: la machine de mort Khemère Rouge* centra su discurso entorno a la prisión de seguridad S21 o de Tuol Seng. En este antiguo instituto, fueron asesinados los cerca de 20.000 prisioneros encerrados en sus instalaciones desde su puesta en marcha en 1975 hasta la caída del régimen de Pol Pot en 1979. Sólo sobrevivieron siete personas (Kiernan, 2004:464).

*L'image manquante* (*La imagen perdida*, 2013) parte de la necesidad de reconstruir una instantánea de una ejecución que habrían tomado los propios jemeres rojos. Ante esta imagen perdida, robada a la historia, Pahn apuesta por reconstruir su propia experiencia en los campos de trabajos forzados del régimen de Pol Pot, basándose en su libro *La eliminación*, escrito junto a Georges Bataille (Matamoros, 2014:15).

En *S-21: la machine de mort Khemère Rouge* (2003) víctimas y verdugos compadecen en un mismo espacio histórico. Los supervivientes de Tuol Seng que burlaron la muerte gracias a liberación vietnamita, por un lado; los trabajadores de la cárcel que torturaron vejaron y asesinaron, por otra. Ambos comparten el cuadro, el espacio axiográfico del documental. Pero hay otro actor en esta relación que pone en escena el filme, la presencia del realizador que atestigua la cámara. Pese a que Rithy Pahn no aparece en cuadro en ningún momento del film, su participación y su voz, se sienten en cada una de las imágenes.

Esta presencia del realizador se construye ya desde los primeros pasajes de la película. El filme se abre con una panorámica que recorre la ciudad de Phnom Pehn en la actualidad. A los pocos segundos, se empiezan a escuchar una serie de explosiones, que van tomando mayor protagonismo. Al final de la secuencia, aparece un primer texto sobrepuesto que reza: 1970, *golpe de estado contra el Príncipe Sihanouk*. Aquí, ya encontramos una primera *yuxtaposición extraña*, que llamaría Nichols, que nos muestra la voz y la perspectiva del realizador.

A partir de este momento, Pahn se dispondrá a narrar los principales acontecimientos que llevaron al poder a los Jemeres Rojos y sus acciones en el genocidio camboyano. Para ello, Pahn utiliza una serie de imágenes de archivo. Al contrario que Lanzmann, Pahn no teme al material de archivo. Pero al igual que los testimonios de *Shoah* (1985), estas imágenes sirven para generar un espectro. Se trata de filmaciones propagandísticas tomadas por el propio régimen de Pol Pot.

Podemos ver a los soldados jemeres rojos marchando por la selva, en perfecta formación, la llegada de Pol Pot a Phnom Pehn, actos oficiales del líder jemer en la capital, una ciudad desierta. Y sobre ellos, palabras sobrepuestas: "poblaciones desplazadas, ciudades evacuadas, escuelas cerradas, abolición de la moneda, prohibición de las religiones, campos de trabajos forzados, supervivencia, hambrunas, terror, ejecuciones; un genocidio: 2 millones de muertos". Las imágenes nos niegan la visión del horror, de la barbarie, del crimen en sí. Pero la voz de Pahn a través de las palabras, nos permiten *ver*, como si fuera un fantasma, el horror que ocultan.

Desde el inicio, el espectador sabe que el realizador está ahí. Su presencia no se construye desde un comentario hablado, como en el documental expositivo, ni se intuye por su *ausencia*, como en el caso del documental de observación, sino que son los rasgos de estilo, la elección de qué vemos y cómo lo vemos, lo que nos pone de manifiesto que el cineasta también está presente, que también participa del encuentro.

La presencia del cineasta en *L'image manquante* es mucho más evidente. A tratarse de un documental autobiográfico, es el comentario hablado, contado en primera persona, el que dirige la narración y la argumentación del filme. De entrada, así ya se expone claramente el punto de vista del

realizador. El comentario, lejos de ser, una narración cronológica de hechos opta por un tono de carácter más poético que nos puede remitir al comentario en *voice-over* de Jean Cayrol en *Nuit et Brouillard* de Alain Resnais. Según Carles Matamoros (2014: 15) esa voz en *off* en primera persona: "es la que permite pasar de la cinefilia a los crímenes, de los recuerdos a la política, de la música a los sueños".

Más allá de esto, la complejidad formal que caracteriza al filme, situado entre un territorio indefinido entre la *autoficción* y el testimonio, nos habla también de esta misma presencia. Para representar lo unimaginable, Pahn opta por recrear su propia historia a través de una serie de figuras de barro. Estas figuras evocan a lo manual, a la artesanía, en cierta medida, al propio papel del cineasta como artesano de la memoria (Estrada, 2014: 16). Las figuras de arcilla huyen de la perfección de las fabricaciones en serie y tienen marcadas en su piel la memoria de las manos que las fabricaron. Además, como indica el propio Pahn, en la tradición asiática estas figuras de arcilla "tienen alma, aunque no se muevan, su espíritu sigue allí" (íbidem, 17).

Pero la operación cinematográfica de Pahn no acaba aquí. En no pocas ocasiones, las figuras de barro (animadas o no) se mezclan con las imágenes de archivo. Esto nos vuelve a remitir a lo espectral, en tanto que lo que parece haberse borrado de las imágenes oficiales de propaganda de los jermes rojos toma forma a través de la arcilla. Es una presencia que manifiesta una ausencia, más teniendo en cuenta que la mayor parte del legado cinematográfico camboyano fue destruido por los hombres de Pol Pot.

Además, esta mezcla tiene una vocación, en algunos pasajes, eminentemente poética. Las yuxtaposiciones entre metraje documental y recreación son, asimismo, una manifestación candente de la presencia del realizador en el dispositivo documental que articula.

Sánchez-Biosca afirma en referencia a su film *Duch, le maître des foges de l'enfer* (2011), que: "para Pahn, una distancia ideal es aquella que permite representar a su interlocutor en una escenografía compuesta por una serie de imágenes, en su mayor parte, *mug shots* a gran escala de sus víctimas" (2016:340).

En *S-21, la machine de mort Khemère Rouge*, también encontramos imágenes de este tipo. En una escena del filme, Nath, el pintor superviviente de Tuol Sleng, observa unas reproducciones a gran escala de estos *mug shots*. Hay una pila de fotografías de este tipo, todas ellas cubiertas de polvo y herrumbre, la humedad y la dejadez parecen haberlas convertido en un bloque sólido y mohoso. Las manos de Nath, separan y observan los rostros capturados poco antes de morir. La operación parece librarles del olvido al que han sido condenadas. La cámara de Pahn, persigue las manos de Nath en su afán por devolver, aunque sea un segundo, la dignidad a las víctimas.

Más allá de estos casos particulares, la reflexión de Sánchez-Biosca nos sirve para plantear la importancia de la escenografía, de la representación del espacio histórico. La relación que se establece entre realizador y sujeto está inscrita en un espacio. Y Pahn utiliza este espacio y su escenografía para crear una distancia voluble sobre los sujetos representados. Según José Antonio Hurtado:

"S-21 convoca en los espacios dónde se perpetraron los hechos que se quieren sacar del olvido (el centro de reclusión y tortura S21) a víctimas y verdugos y los confronta con un ejercicio de memoria oral.

¿Pero cómo pueden emerger los recuerdos? ¿Cómo verbalizar la dolorosa o culpable experiencia personal? El cineasta camboyano lo consigue interpelando a los protagonistas de

la tragedia: *¿los expone bajo los focos en el lugar del trauma y los coloca ante el espejo de su propio pasado?*<sup>26</sup> (2016:70)

Una de las claves del filme reside en ese espacio compartido. Es este lo que induce al recuerdo, a la narración de las experiencias de víctimas y verdugos, al testimonio. Y es precisamente de la relación entre el espacio, la prisión de seguridad S21, y los testimonios orales dónde surge esa imagen espectral que el realizador consigue capturar para la construcción de una memoria.

Pero no es sólo el espacio físico en sí, sino también su escenografía. Los *mug shots*, las fotografías de Pol Pot, Duch y otras líderes de los Jemeres Rojos, los documentos, registros e informes; aparecen frecuentemente en escena. El horror, el crimen en sí, aunque resuena en los pliegues de estas imágenes-documentos-pruebas, tampoco se nos muestra directamente. Excepto alguna fotografía de los liberadores vietnamitas que se cuelga en algún fotograma, podríamos decir que no hay espacio aquí ni para abyección ni para pedagogía del horror.

Dónde sí podemos ver el horror es en las pinturas de Nath, que representan sus vivencias como preso en la cárcel de Tuol Seng. Las pinturas del artista camboyano superviviente de esa máquina de matar que es el epicentro del filme sirven a Pahn como documento visual. El cineasta camboyano apuesta así por una imagen que le sirve ya no para contar cómo fue el acontecimiento real del horror, sino para mostrar, para sugerir (Quintana, 2014). Los cuadros de Nath funcionan como prueba, como reconstrucción visual del testimonio, como esa imagen espectral que invoca a la memoria (del espectador y, por ende, de toda la sociedad).

No es extraño que la cámara de Pahn se sirva de las pinturas para reforzar el testimonio de las víctimas o para confrontar a los verdugos con su propia experiencia criminal. Otra vez la escenografía y sus elementos como impulsor de la memoria, como distancia y acusación. El realizador, el sujeto, su relación, el testimonio, la escenografía, la memoria se construyen dentro de un mismo continuum en el que Pahn, más que en un creador de imágenes, actúa como un: "agrimensor de memorias" (Hurtado, 2016:70).

Hay algo también de esto en *L'image manquante*. La mezcla de las figuras de arcilla sobre un fondo de imagen de archivo constituye una suerte de montaje escenográfico en el que, como afirma Carles Matamoros: "viene a recordarnos que la suma de dos imágenes puede dar lugar a una tercera en la mente de espectador" (2016:15). Esta operación busca indagar en la verdad, no como afirmación total, sino como esa *imagen jirón* que defiende Georges Didi-Huberman, y nos puede llevar a un conocimiento al contrastarlo con otras imágenes, archivos y documentos. Es el poder de la imagen cinematográfica, la revelación de ser una herramienta única para construir la memoria.

Sánchez Biosca observa que, en el modo de filmar de Pahn:

"En lugar del plano/contraplano, forma clásica que encauza la relación de causalidad entre estímulo y respuesta, el cineasta profundiza en el contagio, impone la co-presencia en el mismo plano. De este modo, Pahn reserva el contraplano para quien se encuentra frente a ambos, el destinatario último de esa exhibición conjunta, precario y terrible, de víctima y verdugo: el espectador" (2016:342).

Estas palabras de Sánchez-Biosca nos sirven como introducción a tres conceptos clave en el estudio de la ética del filme documental: el tipo de mirada antropomórfica que la cámara del realizador adopta, la relación entre el sujeto y el realizador, y la de este último con el espectador.

---

<sup>26</sup> Cursivas añadidas por el autor



En primer lugar, sería difícil enmarcar la mirada de Pahn dentro de las definiciones de Nichols sobre la mirada de la cámara y su relación con un determinado código ético que justificaría la filmación. Podríamos decir que en *S-21, la machine de mort Khemère Rouge* conviven tres tipos de miradas, la que observa a las víctimas, la que mira a los verdugos y la que atestigua el encuentro (esta última la que predomina en la mayor parte del filme).

Lo que sí podríamos dibujar, más que categorizar, es la manera en que Pahn construye su propia mirada sobre sus sujetos. En cierta medida, Pahn toma una mirada compasiva con respeto a los supervivientes de la cárcel de Tuol Sleng, en el sentido de que es una mirada empática, que atestigua la relación/vinculación que el realizador y el sujeto han mantenido para la producción de la película. Existe aquí indicios de una vinculación afectiva entre realizador y representados, que se manifiesta en un reconocimiento directo y en la ausencia de recursos formales que sugieran una afectividad *afectada*. Es la mirada del respeto, del autoreconocimiento, de una víctima (como Pahn) a otra víctima. El código ético que se pone en juego aquí nos remitiría a una responsabilidad a través de la empatía.

En su aproximación a los carceleros, en un primer vistazo, podríamos catalogarla como una mirada profesional o clínica, en el sentido que Pahn privilegia una cierta *objetividad* en su relación con estos sujetos, en tanto que no deja que sus propias respuestas emocionales, como persona que ha sufrido en su propia carne los horrores del genocidio camboyano, se infiltren y contaminen la representación. Pero los problemas éticos que lleva asociada este tipo de mirada, fundamentalmente, una prohibición implícita de la intervención en la situación que eximirían al realizador de toda responsabilidad de representación, gracias a estar sujeto a una aparente actuación *profesional*; nos lleva a desechar esta suposición.

Por otro lado, había una cierta *mirada compasiva*, en el sentido que la cámara daría fe de como la relación de Pahn con los sujetos se basa en un cierto reconocimiento mutuo, en un espacio axiológico que no los condena ni los juzga en una categoría estereotipada de víctima o verdugo. Aquí no habría una empatía emocional, sino que lo que se buscaría es intentar ponerse en el lugar del otro para intentar comprender el origen del horror, las actitudes que llevaron a personas a cometer una de las mayores atrocidades del siglo XX. Este es uno de los principales objetivos del filme y entronca con la reflexión que hizo Hannah Arendt en *Eichmann en Jerusalén*:

"Lo más grave, en el caso de Eichmann, era precisamente que hubo muchos hombres como él, y que estos hombres no fueron pervertidos ni sádicos, sino que fueron, y siguen siendo, terrible y terroríficamente normales. Desde el punto de vista de nuestras instituciones jurídicas y de nuestros criterios morales, esta normalidad resultaba mucho más terrorífica que todas las atrocidades juntas, por cuanto implicaba que este nuevo tipo de delincuente (...) comete sus delitos en circunstancias que casi le impiden saber o intuir que realiza actos de maldad" (2003:401).

El verdugo sería un hombre que realiza una serie atrocidades de las que es responsable, pero de las que no sería culpable atendiendo al particular contexto legal en que se produjeron: los crímenes estaban permitidos en el *orden imperante* y, a su vez, estos constituían parte de este orden (Revert Gomis, 2016:113). Es este contexto el que los lleva, como afirma Arendt, a impedir discernir la moralidad de sus actos.

Esta *banalidad del mal* que defiende Arendt o la obediencia debida de los experimentos de Stanley Milgram, no terminan de convencer a Pahn, como el mismo afirma. El cineasta comparte que puede haber verdugos que sean personas corrientes y que las personas corrientes pueden convertirse

en verdugos, pero el individuo es, para Pahn, único, por lo que hay que conocer: "su experiencia emocional, familiar e intelectual; la sociedad en la que evoluciona" (Pahn y Bataille, 2011:128)

La mirada de Pahn, como hemos visto, no es una mirada condenatoria ni reprobadora, evita un juicio apriorístico que catalogue a sus sujetos en las categorías estereotipadas, sino que busca indagar en las causas, observar esas experiencias emocionales, familiares e intelectuales. Como afirma el propio realizador, descubre al personaje mientras lo filma (Sánchez-Biosca, 2016:340). En *La eliminación*, Pahn reflexiona sobre su trabajo en el documental y la mirada:

"Es el cineasta quién debe hallar la justa mirada. La memoria es solo la referencia. Lo que busco es la comprensión de la naturaleza de ese crimen y no el culto a la memoria (...) La base de mi trabajo documental es escuchar. No fabrico los acontecimientos. Creo situaciones. Trato de encuadrar la historia, tan humanamente como sea posible, en la cotidianidad a la altura de cada individuo. (...) Nunca he contemplado un film como una respuesta o como una demostración. Lo concibo como un cuestionamiento" (Pahn y Bataille, 2011:128).

Esa justa mirada es la que impregna *S-21, la machine de mort Khemère Rouge* y *L'image manquante*. Pahn se define como un arqueólogo, en tanto que intenta indagar en la memoria buscando entre recuerdos, pero teniendo en cuenta que trabaja con un material frágil, que hay que tratar con precaución: "los recuerdos pueden ser terribles y el efecto de hablar de ellos devastador" (Estrada, 2014). La ética es justamente esa precaución a la que Pahn alude.

#### Performance y performatividad en Rithy Pahn: análisis de la ética a través de la modalidad documental

Una de las mayores riquezas cinematográficas del cine de Rithy Pahn reside en la particular relación que establece entre realidad y ficción. Sus películas construyen su discurso a través de sucesos del mundo históricos y sujetos reales, reconocibles y que él mismo ha vivido en primera persona; pero estilísticamente su relación con la *realidad documental canónica* es más problemática. Los recursos poéticos, narrativos y abstractos se mezclan con técnicas clásicas del documental como la entrevista y el testimonio con total libertad.

Bill Nichols define el documental performativo como aquel que pone su énfasis en el conocimiento como algo encarnado y concreto, que surge de la experiencia personal y no de una serie de generalidades y abstracciones (Nichols, 2001:131). Esta modalidad documental, genera una nueva realidad al intentar aportar nuevas respuestas y soluciones desde la experiencia y la perspectiva del autor, utilizando de manera personal los diferentes materiales que conforman el film. La libertad en mezclar lo real con lo imaginario, las licencias poéticas y su fuerte componente expresivo, son las principales características formales de este tipo de filme documental (Nichols, 2001:134).

*L'image manquante* encaja perfectamente dentro de este concepto de performatividad de Nichols, en tanto que es un discurso construido desde la experiencia personal, pero con vocación de aproximarnos a un conocimiento que implica a toda una sociedad. También encontramos esa libertad en la utilización de recursos expresivos, en la mezcla casi alquímica de elementos creativos o cuasi ficcionales con otros reales (las imágenes de archivo).

Basándose en el concepto de performatividad en el género de Judith Butler (2007:17), por el cual el género se basa en una anticipación de una esencia interna, que se construye a través de una serie de actos que se materializan en una estilización del cuerpo; Stella Bruzzi reflexiona en torno a la negociación que se produce entre realidad y representación documental (Bruzzi, 2000:9). El documental se definiría en relación con una *realidad exterior* que nos anticiparía su esencia interna. Sin embargo, para Bruzzi: "el grado cero de esta supuesta relación entre lenguaje y realidad nunca

habría existido en el documental". La colocación de una cámara en un acontecimiento real ya modificaría completamente su esencia (Almenar Pertejo, s.f.):

La performatividad, adquiere, en el análisis de Bruzzi, un carácter más general y transversal, en tanto que el documental sería, por sí mismo, performativo. Almenar Pertejo considera que esta visión es particularmente valiosa a la hora de definir la relación entre historia y memoria a través del documental (s.f.). No sería posible encapsular la performatividad en una categoría caracterizada por su componente subjetivo y experiencial, ya que todo documental sería, en sí mismo, subjetivo. Como insiste la propia Almenar Pertejo (s.f.): "Judith Butler afirmaba que el hecho de que la realidad de género sea performativa implica, muy sencillamente, que es real solamente en la medida que es actuada. Aplicado al documental, sólo lo actuado es la realidad documental".

*S-21, la machine de mort Khemère Rouge* sería, desde esta perspectiva, un ejemplo perfecto de negación de esa cierta objetividad pretendida por algunos documentales y realizadores. El filme tiene un fuerte componente creativo, poético y formal. Estos elementos se manifiestan, como hemos visto, en una presencia del realizador a través de yuxtaposiciones extrañas y recursos retóricos (por ejemplo, el paralelismo que surge de la colisión entre una imagen de archivo que muestra la producción agrícola militarizada de los campos de trabajos forzados de los Jemeres Rojos con la imagen actual de la familia de uno de los carceleros de S21 que trabajan solos, sin cadenas de producción, con sus manos). Asimismo, el cineasta se hace presente en el filme en la escenografía y del espacio (los planos que captan en segundo plano retratos de Duch o de Pol Pot, la presencia constante de documentos, fotografías y cuadernos en la entrevista, el plano general que pone en relieve la huella borrada de los instrumentos de tortura).

Esto tendría ya una implicación con la ética respecto al espectador. Pahn pone el acento en mostrar el dispositivo, en hacer reflexionar al espectador sobre la propia condición de representación del documental y la existencia de una perspectiva, un punto de vista que, aunque modifica la verdad histórica, no niega su veracidad. Este es un paso que va más allá para el espectador sea consciente de que exactamente tiene delante.

Su condición de discurso performativo, en tanto que incluye una cierta performance o interpretación de los sujetos, influye también, por un lado, en el espectador, en tanto que el filme se sitúa en esa línea en la que colinda la ficción con el documental. Pero, además, tiene una gran relevancia a la hora de pensar en los problemas éticos de la representación, la caracterización de los sujetos y la lógica de poder realizador-sujeto.

El sujeto es, en *S21, la machine de mort Khemère Rouge*, más que nunca un actor social, siguiendo la definición de Nichols. Si la mediación de la cámara supone que el sujeto aborde su testimonio, consciente o inconscientemente, como una interpretación; la repetición de gestos y acciones que sugiere Pahn a sus sujetos, sin ser en exactitud una interpretación, nos escora hacia unas dinámicas más propias de la ficción. Pero es, precisamente, en esta *ficcionalización*, en esta *interpretación*, dónde aparece la verdad, dónde se resucita la imagen del horror que cometieron los trabajadores de la prisión de Tuol Sleng.

Por su parte, *L'image manquante*, apela a una reconstrucción que es a priori ficcional (las recreaciones de los recuerdos y episodios vividos por el propio Rithy Pahn), ya que no andaría tan lejos de filmes de ficción histórica, biopics o las mal llamadas películas *basadas en hechos reales*. Pero hay una huella documental. Aquí ya no parece tan claro la relación indicativa con lo real (que en también puede estar presente en los tipos de filmes anteriormente mencionados). Ante esta frontera borrosa entre la lógica ficción/realidad, deberíamos centrarnos en la negociación que se produce cuando una

película se presenta como documental. En esta relación con el espectador, la ética del cineasta sería la garantía que vincularía un filme como veraz, y, por tanto, perteneciente a una lógica documental (Catalá y Cerdán, 2007:13). El documental sería la única práctica artística cuyos valores estéticos dependerían directamente del cumplimiento (o no) de los estándares éticos<sup>27</sup> (Maccarone, 2010).

Respecto a la caracterización de los sujetos, Jordi Revert Gomis explica que en la operación de confrontación que se propone filmar Rithy Pahn en *S21, la machine de mort Khemère Rouge*, ese: "encuentro postergado" entre verdugos y víctimas, la palabra del testimonio se revela insuficiente (2016:107). Las víctimas se sienten incapaces de relatar unas vivencias tan dolorosas, la necesidad de defenderse, de mitigar, en cierta medida, la culpabilidad de los verdugos impide que cuenten toda la verdad. Pahn descubre que hay una memoria física, corporal.

El realizador camboyano insta a los verdugos a que representen acciones cotidianas que realizaban en la cárcel. Pide que repitan una y otra vez estas acciones. Para Revert Gomis: "es la reincidencia de la acción la que elimina la barrera consciente y elimina la simulación para dejar el signo al descubierto, en su forma natural" (2016:111).

Y es, precisamente esta verdad revelada a través de la representación, aquella que permite ofrecer una caracterización compleja y veraz sobre los personajes. Como hemos visto, Pahn no asigna un papel de verdugo a estos sujetos, sino que su papel es captar, dejando una distancia para que el actor social se muestre y se explique, cómo inconscientemente sus actos revelarían su participación en actos de tortura, vejación y asesinato. Esta caracterización no vendría establecida directamente del realizador, sino que a través de la (re)creación de ciertas situaciones, sería el sujeto quién revelaría su propia condición. La *verdad* sobre el sujeto que el documental pretende aseverar queda así éticamente fijada:

"A menudo, a lo largo del rodaje de *S21*, les pedía a los 'camaradas guardianes' que 'hicieran gestos de la época frente a la cámara. Preciso: no les pedía que 'actuaran' sino que 'hicieran gesto', una manera de prolongar la palabra. Si era necesario las repetía diez veces. Veinte veces. Reaparecían los reflejos y pude ver lo que sucedió realmente o lo que era imposible. El exterminio pareció en su método y verdad" (Pahn y Bataille, 2011:80)

En esta revelación juega un papel esencial la diferencia de poder existente entre los sujetos y el realizador. En cierto sentido, el poder de Pahn se manifiesta a través de la creación de estas situaciones. Es la voz autorizada del realizador, a la que víctimas y verdugos reaccionan. Pahn es consciente de esta diferencia de poder, pero no abusa de ella. Quizás, al contrario. En *La eliminación*, Pahn describe el proceso de negociación para la filmación del filme:

"Quería abordar esta historia, pero a la vez mantener esa distancia, sin sacralización ni banalización. Primero me reuní con los torturadores en sus casas. Hablé con ellos. Traté de convencerlos. Luego los filmé en los mismos escenarios en que cometieron sus actos. A menudo contraté a alguien para reemplazarlos en sus labores en el campo, puesto que el rodaje podía durar varios días. Los alojé y les di de comer" (Panh y Bataille, 2011:16)

---

<sup>27</sup> Siguiendo la teoría de la ética de la práctica de McIntyre, basada en la virtud aristotélica, habría que ver hasta que punto priman los aspectos artísticos y los éticos. Si en cualquier práctica puede ser posible que los elementos artísticos pueden ser más relevantes que los aspectos morales, el documental sería la única práctica cuyas cualidades artísticas quedarían arruinadas por no cumplir con obligaciones éticas como, por ejemplo, no dañar a los sujetos (Maccarone, 2010). En el documental el arte y la ética están estrictamente unidas, aunque la ética es en este caso preponderante. Esto también se podría ratificar desde una perspectiva kantiana o utilitarista.

La diferencia de poder se contrarresta a través de una serie de acciones como las descritas ahí arriba, en tanto que paliar las consecuencias directas (en el presente) de la participación de los sujetos en la producción del filme documental.

Es evidente que el objeto del documental, la revelación de una barbarie que parece haber sido olvidada por la sociedad camboyana y que ha sido borrada por los propios criminales, tiene directamente unas consecuencias negativas para la vida de los verdugos. Aquí, sin embargo, rige otro principio ético diferente. Al ser estos ejecutantes del horror, de algo moralmente reprobable, el trabajo del cineasta documental debería ser la exposición de este crimen (Aufderheide et al., 2009:9)

#### Más allá del mostrar/no mostrar: una imagen intermedia para representar lo irrepresentable

La dicotomía entre el mostrar y no mostrar parece haberse quedado vieja en el tiempo de la imagen digital. El digital permite una manipulación o una distorsión en la imagen que puede influir en la veracidad de la imagen documental. Una imagen de archivo puede ser reencuadrada, ampliada, girada, coloreada... perdiendo así parte de su nexo con el mundo histórico. Además, la propia evolución del discurso documental está favoreciendo la aparición de filmes de naturaleza performativa, que ponen en cuestión la no siempre tan clara frontera entre ficción y documental.

La cuestión entonces no sería ya, como afirma Àngel Quintana (2014:9), mostrar o no mostrar, "sino encontrar esa imagen justa que actúa como un gesto conceptual contra la desmemoria".

El cine documental contemporáneo parece haberse manifestado en favor de una cierta imagen intermedia, que se sitúa entre la mostración y la no mostración. Ante los riesgos éticos que plantea la representación de la realidad, ya sea como discurso documental clásico o utilizando diversas técnicas de recreación, se ha abogado por una imagen que tiene un nexo indicativo con el mundo histórico pero que, a su vez, es resultado de una fabricación (en un sentido cercano a la artesanía) (2014:1)

Uno de los ejemplos más evidentes sería el filme de Ari Folman, *Vals Im Bashir (Vals con Bashir, 2008)*, en el que el realizador cuenta su experiencia en el ejército israelí durante las matanzas de Sabra y Chatila en la Guerra del Líbano. Para evocar esta memoria dolorosa y terrible, el cineasta se sirve de la animación rotoscópica, de manera que, como indica Quintana:

"Los dibujos se convierten en una máscara que amortiguan el efecto documental, pero también implican la negación de la memoria. Crean una distancia estética, pero en el acto de filmar perdura la confesión personal, la reconstrucción de lo acaecido" (2014:12).

Estas imágenes intermedias también se pueden ver en un film tan particular como *Z32 (2008)* del documentalista israelí Avi Mograbi. La película pone en escena a un soldado israelí que ha asesinado a doce soldados palestinos. El sujeto no quiere mostrar su rostro, pero Mograbi quiere arrancar esa memoria del olvido. Ante esta imposibilidad, el realizador idea una máscara digital que oculta, en cierta medida el rostro. "Hay algo creado por ordenador que camufla el rostro, crea otra imagen, impone unos efectos digitales. ¿Puede ser una imagen intermedia que amortiza la visión directa de la monstruosidad?", se plantea Quintana (2014:10).

En los dos ejemplos que hemos analizado de Rithy Pahn, podríamos decir algo similar. En *S-21, la machine de mort Khemère Rouge*, esa memoria física, corporal, que pretende arrancar Pahn de los verdugos de la cárcel de Tuol Sleng, podría funcionar como una imagen intermedia. Pero también, los cuadros de Nath, que presiden muchas veces la escenografía del filme, también se sitúan en ese limbo entre lo visible y lo no visible, en la que se nos muestra el horror sin verlo realmente.

Esta operación es, si cabe, más importante en un filme como *L'image manquante*, ya que su discurso se basa en buena medida en una elección formal de este tipo. Si el filme de Pahn, explica Quintana, "trata de llevar a cabo un proceso de introspección personal en su propia vida para mostrarnos de qué modo las atrocidades marcaron su propia biografía personal y lo pusieron en contacto con la muerte", esta actuaría "como contra campo de las imágenes de archivo de la historia oficial de los Jemeres Rojos" (2014:12).

Para construir este contradiscurso, para dar forma a una memoria, consciente o inconscientemente olvidada por gran parte de la sociedad camboyana, Pahn recurre a esas figuras de arcilla, a otro tipo de imagen intermedia que supera el debate, que ha monopolizado buena parte de las reflexiones sobre la ética de la imagen, entorno a lo que podemos mostrar o no en un filme.

## Conclusiones

El principal objetivo que se planteaba este trabajo era tratar de ver si existe un concepto de ética en el campo del cine documental y definir aquellos aspectos que influyen en la construcción de esta para aplicarlos al caso del cine de Rithy Pahn, a través del estudio de dos de sus filmes más relevantes, *S21, la machine de mort Khmère Rouge* (*S21, la máquina roja de matar*, 2003) y *L'image manquante* (*La imagen perdida*, 2013).

Respecto a este propósito, podemos decir que, a través de la investigación de las principales corrientes, contribuciones y textos sobre la ética en el cine documental, podemos concluir que existe una ética en el cine documental. Es más, según varios autores, como Maccarone (2010) o Català y Cerdán (2007), la atención a la ética sería, en tanto que la virtud ética sería a la vez una cualidad estética, lo que, en último término, distinguiría a una ficción de un documental. La práctica documental (o bien el documental como institución) deben tratar forzosamente con personas para su producción, por lo que cómo aborda el realizador su relación con los actores que intervienen en todo el proceso del filme, desde su producción hasta su recepción (la audiencia, el público), es decir su comportamiento ético, forma parte del proceso.

Definir exactamente en qué consistiría una ética, en qué aspectos se debería evaluar el procedimiento del realizador en abordar la realidad, sería una cuestión más difícil. Sin embargo, después de analizar algunas de las aportaciones más relevantes (los textos clásicos de Bill Nichols, Carl Plantinga, John Grieson, Calvin Pryluck o Brian Winston) o más recientes (la corriente académica que aboga por investigar la ética en la práctica documental a través de estudios empíricos como Kate Nash, Patricia Aufderheide o Willemien Sanders), podemos concluir que hay una serie de aspectos comunes basados en la relación que mantiene el realizador a la hora de construir el filme con los sujetos (o participantes o actores sociales) y con los espectadores.

Es en esta relación con estos individuos, sujetos que participan en el filme y espectadores del mismo, dónde se inscriben estos puntos comunes que nos ayudan a describir algunas cuestiones éticas clave en el cine documental, algo que cumple en cierta manera la segunda parte del objetivo principal mencionado en el primer párrafo.

Algunos autores, como Bill Nichols, entienden que es a través de las decisiones que los realizadores toman en el filme y su presencia (o ausencia) en el encuadre, es decir, del espacio, lo que delimita la posición ética e ideológica que estos mantienen con las personas representadas. Es lo que llamamos *axiografía documental*.

Por otro lado, los realizadores ejercen una relación de poder sobre los sujetos, que en la mayoría de las ocasiones es desigual. Los realizadores tienen un control sobre el producto final, imprimen su punto de vista y colocan a estos *sujetos reales* dentro de una puesta en escena que ellos no controlan. En la práctica, esta desigual relación de poder se suele mitigar a través de diferentes estrategias, como omitir material que cause daño a los sujetos, mostrar a los participantes un montaje previo, compartir las decisiones de montaje del filme con los sujetos o bien evitar que el metraje filmado sea vendido y reutilizado por terceros.

El poder del realizador, también se manifiesta a través de la caracterización que hacen de los participantes. La creación de una obra documental requiere, irremediabilmente, una selección y una construcción de la personalidad y la psique de estas *personas del mundo histórico*. Suele ser habitual encontrarse con obras en las que el realizador suele enmarcar a sus personajes en categorías estereotipadas de víctimas o verdugos. Normalmente, son las personas más desfavorecidas las que se suelen enmarcar dentro de estos estereotipos. Aunque la simplificación de los caracteres es necesaria en la construcción de un documental, sería obligación del cineasta ajustarse a la verdad, dar una

versión aproximada de cómo eran los sujetos representados. Existe un punto de vista subjetivo inherente al documental, pero esto no excusa para no ofrecer un discurso veraz (aunque resulte más difícil).

Por el otro, la obligación del cineasta para con el espectador vendría determinado por la expectativa de veracidad. La posición ética del realizador vendría a ser no traicionar esta expectativa. Aunque, como hemos dicho, existe una parte creativa y subjetiva, el documental no debería tergiversar: no debería presentar recreaciones o ficcionalizaciones como metraje filmado del mundo histórico, se debería respetar el contexto histórico en el que el material fue filmado, ni engañar a los sujetos para que participen en una experiencia que no es la que ellos creen.

A partir de estas consideraciones, será necesario construir un código ético documental, que no obedezca una perspectiva determinada ni a una ideología, con aquellas directrices básicas para orientar el trabajo de los cineastas documentales, pero suficientemente abierto para permitir soluciones diferentes según el caso concreto que afronten los cineastas o el contexto histórico y social en el que la película se produce. El criterio básico para este código sería el respeto y la responsabilidad hacia sujetos y espectadores.

Aun así, como hemos podido comprobar en el estudio del caso de las imágenes de la *Shoah* o en las implicaciones éticas que varían según el tipo o modalidad de documental que se realice, podemos determinar que la ética en el cine documental no es una cuestión estanca y cerrada, sino que ha ido variado a lo largo de la historia y de la evolución del medio cinematográfico. En primer lugar, el contexto histórico determina una serie de requerimientos éticos según la función que desempeña la obra para el público y la sociedad de una época determinada. En segundo lugar, la evolución del cine documental se ha basado en el surgimiento de nuevas formas o modalidades documentales que han puesto en entredicho las convenciones asociadas al medio, bien negándolas, bien reconfigurándolas o bien, imponiendo nuevas alternativas.

Todas estas consideraciones éticas se ponen de relieve en el cine de Rithy Pahn y en las dos películas que han sido objeto de estudio: *S-21, la machine de mort Khmère Rouge* (2003) y *L'image manquante* (2013). Especialmente relevante resulta la construcción de la mirada del cineasta y la configuración de su presencia en el espacio de la representación.

La mirada de Pahn se coloca en un punto intermedio entre una mirada compasiva y una mirada profesional, en tanto que busca una cierta empatía con los sujetos que participan en el filme. El cineasta camboyano busca intentar comprender y descubrir al personaje que participa mientras lo filma, comprender qué aspectos sociales, familiares, psicológicos, etc. Han influido, tanto para las víctimas como para los verdugos.

Esta relación que establece entre participantes y espectadores está mediada a través del espacio y en una presencia del realizador que se hace patente a través del uso de la escenografía y de recursos poéticos y yuxtaposiciones extrañas. Esto contribuye a dar una pátina de performatividad a sus documentales, entendido como aquel documental que entiende que el conocimiento surge de la experiencia personal, en el que un punto de vista particular, manifestado a través de elementos de carácter más abstracto, sensorial, ficcional, puede servir para describir un a realidad de un alcance social. En estos elementos más ficcionales es dónde se muestra el horror en su ausencia, recurriendo a una imagen intermedia que supera la distinción tradicional entre mostrar y no mostrar.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALMENAR PERTEJO, Violeta (s.f.). *Performance y performatividad en el documental testimonial en relación con el trabajo sobre la memoria. El caso de Rithy Pahn en S-21, la machine de mort Khèmere Rouge (2003) y Dutch, le maitre des forges de l'enfer (2011)*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago.
- ALSHEHRI, Turki (2011). "Ethical Responsibility to Subjects and Viewers in Documentary Film", tesina. Bristol: University of Bristol.
- ALTMAN, Rick (2000) *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- ARENDRT, Hannah (2003). *Eichmann en Jerusalén: un ensayo sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- AUFDERHEIDE, Patricia et al. (2009) *Honest Truths: Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in their Work*. Washington D.C.: American University. <[http://archive.cmsimpact.org/sites/default/files/Honest\\_Truths\\_-\\_Documentary\\_Filmmakers\\_on\\_Ethical\\_Challenges\\_in\\_Their\\_Work.pdf](http://archive.cmsimpact.org/sites/default/files/Honest_Truths_-_Documentary_Filmmakers_on_Ethical_Challenges_in_Their_Work.pdf)> [consulta: 23 de febrero de 2017]
- AUFDERHEIDE, Patricia (2009). "Perceived Ethical Conflicts in U.S. Documentary Filmmaking" en *New Review of Film and Television Studies*, vol. 10, issue 3, pp. 362-386.
- BRUZZI, Stella (2000). *New Documentary: a critical introduction*. Londres y Nueva York: Routledge.
- BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CATALÀ, José María y CERDÁN, Josetxo (2008). "Después de lo real: pensar en las formas del documental, hoy" en *Archivos de la Filmoteca*, issue 57, pp. 6-25.
- DANEY, Serge (1992). "Le travelling de Kapó" en *Traffic*, nº4, p.11.
- DELEUZE, Gilles (1987). *La imagen tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- DE BEAUVOIR, Simone (1985) "La mémoire de l'horreur" en *Shoah*, C. Lanzmann. París, Gallimard.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- DOUGLAS, Lawrence (2001). *The Memory of Judgement. Making Law and History in the Trials of Holocaust*, New Haven y Londres: Yale University Press.
- ESTRADA, Javier H. (2014) "Rithy Pahn. Un artesano de la memoria" en *Caimán Cuadernos de Cine*, issue 26, p. 16-17.
- GUARNER, José Luis (196). "La gafas de Pamenides" en *Film Ideal*, issue 23, p. 86-90.
- GRIESON, John (1946). "Postwar Patterns" en *Hollywood Quarterly*, Vol. 1, issue 2, pp. 159-165.
- HURTADO, José Antonio (2016). "Memorias del horror" en *Caimán Cuadernos de Cine*, issue 50, pp.70.
- KIERNAN, Ben (2004). *The Pol Pot Regime: Race, Power and Genocide in Cambodia Under the Khmer Rouge, 1975-1979*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- LANZMANN, Claude (1985). *Shoah*. París: Gallimard.

- MACCARONE, Ellen M. (2010). "Ethical Responsibilities to Subjects and Documentary Filmmaking" en *Journal of Mass Media Ethics: Exploring Questions of Media Morality*, vol. 25, issue 3, p. 192-206.
- MACINTYRE, Alasdair (2001). *Tras la virtud*. Barcelona: Crítica.
- MATAMOROS, Carles (2014). "Historia(s) de Camboya" en *Caimán Cuadernos de Cine*, issue 26, pp.14-15.
- MATARD-BONUCCI, Anne Marie (2005) "Usages de la photographie dans la construction de la mémoire de la Shoah" en *Le Temps des Média*, vol. 2, issue 5.
- MATARD-BONUCCI, Anne Marie y LYNCH, Édouard (1995). *Libération des camps et le retour des déportés: l'histoire en souffrance*. París: Éditions Complexe.
- MENDOZA, Carlos (2008). *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre el cine documental*. México: Universidad Autónoma Nacional de México.
- NASH, Kate (2011). "Beyond the Frame: Researching Documentary Ethics" en *Text Journal Special Issues*, issue 11.
- NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- NICHOLS, Bill (2001). *Introduction to Documentary: Second Edition*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- NICHOLS, Bill (2007). "Cuestiones de ética en el cine documental" en *Archivos de la Filmoteca*, issue 57.
- NOVICK, Peter (2007). *Judíos, ¿vergüenza o victimismo? El Holocausto en la vida americana*. Madrid: Marcial Pons.
- O'LEARY, Alan y SRIVASTAVA, Neelam (2009). "Violence and the wretched: The cinema of Gillo Pontecorvo" en *The Italianist*, issue 29.
- PAHN, Rithy (2001). "La parole filmée. Pour vaincre la terreur" en *Communications*, issue 71, pp.373-394.
- PAHN, Rithy y BATAILLE, Christophe (2011): *La eliminación*. Barcelona: Anagrama.
- PESSOA RAMOS, Fernão (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. São Paulo. Editora Senac.
- PLATINGA, Carl (2005). "What a Documentary is, After All" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, issue 2, p-105-117.
- PLANTIGA, Carl (2007). "Caracterización y ética en el cine documental" en *Archivos de la Filmoteca*, issue 57.
- PRYLICK, Calvin (1976). "Ultimately, We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filmmaking" en *Journal of University Film Association*, Vol. 28, issue 1, pp. 21-29.
- QUINTANA, Àngel (2001). "La ética del cineasta ante la invidencia de los tiempos" en *Formats*, issue 3.
- QUINTANA, Àngel (2014). "Ética de la imagen, lucha contra la desmemoria" en *Caimán Cuadernos de Cine*, issue 26, p. 8-12.

- REVERT GOMIS, Jordi (2011). "Filmando el rostro de la muerte: representaciones del verdugo en *S-21 la máquina roja de matar* y *The Act of Killing*" en *Communications & Society*, vol. 2, issue 29, pp. 101-115.
- RIVETTE, Jacques (1961): "De l'abjection" en *Cahiers Du Cinema*, issue 120.
- SANDERS, Willemien (2010). "Documentary Filmmaking and Ethics: Concepts, Responsibilities, and the Need of an Empirical Research" en *Mass Communication and Society*, vol. 13, issue 5.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2009). "Sombras de guerra, las imágenes cinematográficas de la Shoah" en *Historia Social*, issue 63, pp. 111-132.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2012). "Iconografía del horror: en busca de una ausencia". *Debats*, issue 103.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2015). "¿Qué espera de mí esa foto? La *Perpetrator image* de Bophana y su contracampo. Iconografías del genocidio camboyano" en *Aniki. Portuguese Journal of the Moving Image*, vol. 2, issue 2.
- VIDAL NAQUET, Pierre (2005). *Les assassins de la mémoire: "Un Eichmann de papier" et autres essais sur le révisionnisme*. París: Le Découverte.
- WAJCMAN, Gérard (2001). "De la croyance photographique" en *Les Temps Moderns*, issue 613.
- WIESEL, Elie (1978). "The Trivializing of the Holocaust" en *The New York Times* <[http://www.nytimes.com/1978/04/16/archives/tv-view-trivializing-the-holocaust-semifact-and-semifiction-tv-view.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/1978/04/16/archives/tv-view-trivializing-the-holocaust-semifact-and-semifiction-tv-view.html?_r=0)> [consulta: 25 de abril de 2017]
- WINSTON, Brian (2005). "Ethics" en *New Challenges for Documentary: Second Edition*, Rosenthal, Alan y Corner, John. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.
- YALE UNIVERSITY. *Genocide Studies Program: Cambodian Genocide Program*. <<http://gsp.yale.edu/case-studies/cambodian-genocide-program>> [consulta : 22 de mayo de 2017]

## FILMOGRAFÍA

- Duch, le maître des forges de l'enfer* (Dir. Rithy Pahn). Catherine Dussart Productions, 2011.
- Germania, anno zero. (Alemania, año cero.* Dir. Roberto Rossellini). Tevere Film, SAFDI, Union Générale Cinématographique (UGC), Deutsche Film, 1948.
- Holocaust (Holocausto,* Dir. Marvin Chomsky). Titus Productions, 1978.
- Histoire(s) du cinéma: Toutes les histoire(s).* (Dir. Jean-Luc Godard). Canal+, La Sept, France 3, Gaumont, JLG Films, Centre National de la Cinématographie (CNC), Télévision Suisse-Romand (TSR), Vega Film, 1989.
- Kapò* (Dir. Gillo Pontecorvo). Cineriz, Vides Cinematografica, Zebra Films, Francinex, Louvcen Film, 1960.
- La estrategia del silencio* (Dir. Vicent Peris) Barret Films, Mediapro, 2017.
- La règle du jeu (La regla del juego,* Dir. Jean Renoir). Nouvelles Editions de Films (NEF), 1939.
- La terre des âmes errantes* (Dir. Rithy Pahn). Alcatel, Centre National de la Cinématographie (CNC), Institut National de l'Audiovisuel (INA), Le Sept-Arte, 2000.

*L'image manquante (La imagen perdida*. Dir. Rithy Pahn). Catherine Dussart Productions, Arte France, Bophana Production, Region Île-de-France, Centre National du Cinéma et l'Image Animée (CNC), MEDIA Programme of the European Union, Procirep, Angoa-Agicoa, 2013.

*Frontline: Memory of the Camps* (Dir. Sidney Berstein). Public Broadcasting Service (PBS), 1985.

*Nazi Concentration Camps* (Dir. George Stevens). U.S. Council for the Prosecution of Axis Criminality, 1945.

*Nuit et Brouillard (Noche y niebla*. Dir. Alain Resnais). Argos Films, 1956.

*Ostanti Etap (La última etapa*, Dir. Wanda Jakubowska). P.P. Polski Film, 1948.

*Roma, città aperta (Roma, ciudad abierta*. Dir Roberto Rossellini). Excelsa Film, 1945.

*S-21, la machine de mort Khèmere Rouge (S21:la máquina roja de matar*. Dir. Rithy Pahn)Arte France Cinéma, Institut National de l'Audiovisuel (INA), 2003.

*Schindler's List (La lista de Schindler*, Dir. Steven Spielberg). Universal Pictures, Amblin Entertainment, 1992.

*Shoah* (Dir. Claude Lanzmann). British Broadcasting Company (BBC), Historia, Les Films Aleph, Ministère de la Culture de la République Française, 1985.

*Standard Operating Procedure* (Dir. Errol Morris). Participant Media, Sony Pictures Classics, 2008.

*The Great Dictator (El gran dictador*, Dir. Charles Chaplin). Charles Chaplin Film Corporation, 1940.

*To Be or Not to Be (Ser o no ser*, Dir. Ernst Lubitsch). Romain Film Corporation, 1942.

*Vals Im Bashir (Vals con Bashir*, Dir. Ari Folman). Birdgit Folman Film Gang, Les Films d'Ici, Razor Film Produktion GmbH, Arte France, ITVS International, Noga Communication – Channel 8, The New Israeli Foundation for Film & T.V., Mendienboard Berlin-Brandenburg, Israel Film Fund, Hot-Telecommunication System, YLE Teema, Télévision Suisse-Romande (TSR), Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), Special Broadcasting System (SBS), 2008.

*Z32* (Dir. Avi Mograbi). Les Films d'Ici, Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains, Centre National de la Cinématographie (CNC), Noga Communication - Channel 8, Cine Project, Rabinovich Film Fund Cinema Project, 2008.

