



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Licenciatura en Comunicación Social

Título:

"La mirada ética en el cine de no ficción: análisis de las decisiones formales y de la representación del otro en los documentales de Krzysztof Kieślowski"

Trabajo terminal de la Licenciatura en Comunicación Social

Presentan:

Miguel Alexis Olivares Jiménez
América Castillo Villegas
Anel Ravelo Lugo
Hamlet Alejandro Santos
Valeria Danae Velasco Bolaños

Asesor responsable:

Luis Alfredo Razgado Flores

Asesor interno:

Araceli Soní Soto
Adriana Ivonne López Nava

Área de concentración:

Análisis, estrategias y producción del cine de no ficción

Ciudad de México, Abril, 2026

Resumen

El cine documental suele percibirse como un reflejo directo de la realidad, pero en verdad es una construcción discursiva moldeada por el realizador. Herramientas técnicas como el encuadre, el montaje, el sonido y la luz no son elecciones neutrales, sino decisiones con un profundo peso moral que delimitan éticamente la representación del sujeto ante el espectador. Esta tensión entre documentar la crudeza del mundo y respetar la dignidad humana fue el núcleo del pensamiento del director Krzysztof Kieślowski. Su creciente incomodidad ante la invasión de la intimidad y su temor a explotar el dolor ajeno llegando a dudar si tenía el derecho de filmar "lágrimas reales" lo llevaron a cuestionar los límites del género. Esta crisis ética lo impulsó a abandonar el documental en favor de la ficción, buscando un espacio para explorar la condición humana sin comprometer o vulnerar a personas reales. Es por eso que el objetivo de esta investigación, es analizar cómo se construye la mirada ética en los documentales de Kieślowski a partir de sus decisiones formales, su relación con los sujetos filmados y los límites que establece frente a la representación de la intimidad y el sufrimiento.

Palabras clave: Cine de no ficción, documental, ética, Krzysztof Kieślowski, narrativa, realidad, técnicas formales, encuadre, montaje, sonido, luz.

Documentary cinema is often perceived as a direct reflection of reality, but it is, in fact, a discursive construction shaped by the filmmaker. Technical tools such as framing, editing, sound, and lighting are not neutral choices; rather, they are decisions carrying a profound moral weight that ethically define the representation of the subject for the audience. This tension between documenting the rawness of the world and respecting human dignity was at the core of director Krzysztof Kieślowski's thought. His growing discomfort with the invasion of intimacy and his fear of exploiting the pain of others leading him to question whether he even had the right to film "real tears" caused him to challenge the very limits of the genre. This ethical crisis ultimately drove him to abandon documentary in favor of fiction, seeking a space where he could explore the human condition without compromising or making vulnerable real individuals. Therefore, the objective of this research is to analyze how the ethical gaze is constructed in Kieślowski's documentaries through his formal decisions, his relationship with the filmed subjects, and the boundaries he establishes regarding the representation of intimacy and suffering.

Keywords: Non-fiction cinema, documentary, ethics, Krzysztof Kieślowski, narrative, reality, formal techniques, framing, editing, sound, light.

Miguel Alexis Olivares Jiménez América Castillo Villegas Anel Ravelo Lugo Valeriana Danae Velasco Bolaños Hamlet Alejandro Santos	Trabajo terminal de la carrera de Comunicación Social Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco
LA MIRADA ÉTICA EN EL CINE DE NO FICCIÓN: ANÁLISIS DE LAS DECISIONES FORMALES Y DE LA REPRESENTACIÓN DEL OTRO EN LOS DOCUMENTALES DE KRZYSZTOF KIESLOWSKI Ciudad de México, abril del 2026 Número de páginas: 111	Asesor responsable: Luis Alfredo Razgado Flores Asesores internos: Araceli Soni Soto Adriana López Nava

INTRODUCCIÓN.....	5
Capítulo I. El Cine documental y la construcción de la realidad.....	7
A. El nacimiento del problema ético en el cine de no ficción.....	7
a. El cine de no ficción y la ficción.....	7
b. El cine de no ficción como “verdad”	8
c. Propaganda y manipulación.....	12
d. Cine directo.....	14
B. Polonia y el cine de no ficción.....	15
a. El cine polaco en posguerra y la Film Polski.....	15
b. La Escuela de Cine de Łódź.....	17
c. El surgimiento de Krzysztof Kieślowski en el contexto del cine polaco.....	19
d. La etapa documental de Krzysztof Kieślowski.....	21
Capítulo II. Fundamentos teóricos de la ética del cine de no ficción (Marco Teórico)23	
A. La naturaleza del documental.....	23
B. ¿Qué es la ética y la moral?.....	27
a. Ética aplicada a la representación de la realidad.....	29
A. La mirada ética y los límites de la representación documental.....	31
B. Lo moral y ético del cine documental.....	36
C. Discurso del autor.....	41
D. La Representación ética del otro: más allá de la mera observación.....	45
Capítulo III. La construcción de la narrativa y la técnica en el cine documental.....	48
A. La narrativa como construcción de la realidad.....	48
B. Herramientas narrativas en el cine de no ficción.....	50
a. El encuadre y el plano: La ética de la proximidad.....	51
b. El montaje: La manipulación ética del tiempo y el espacio.....	54
c. El sonido y la "voz": La retórica de la autoridad.....	56
Capítulo IV. Técnica y construcción de la mirada ética en el documental de Kieślowski.....	61
A. Enfoque y tipo de investigación.....	61
B. Diseño metodológico y corpus de análisis.....	61
C. Método y procedimiento de análisis.....	62
D. Criterios y herramientas de análisis.....	62
E. Justificación metodológica.....	63
Capítulo V. Decisiones formales y construcción de la mirada ética: análisis del caso de estudio.....	63
A. Marco histórico-sod. La luz: La exposición detrás de la pantalla.....	59
cial de los documentales de Kieślowski.....	63
B. Gadające głowy (Cabezas Parlantes).....	65
a. Ficha Técnica:.....	65
b. Sinopsis:.....	65
c. Análisis.....	65
c.1. Tema/ problema.....	65
c.2. Planos y encuadre.....	66
c.3. Contraste lumínico.....	67

c.4. Montaje.....	67
c.5. Voz, sonido y silencio.....	69
c.6. Ética y la representación del documental.....	70
C. Szpital (Hospital).....	72
a. Ficha técnica.....	72
b. Sinopsis.....	72
c. Análisis.....	72
c.1. Tema/problema.....	72
c.2. Planos y encuadre.....	73
c.3. Montaje.....	74
c.4. Voz,sonido y silencio.....	75
c.5. Contraste lumínico.....	75
c.6. Ética y la representación de la realidad.....	77
a. Ficha técnica.....	78
b. Sinopsis.....	78
c. Análisis.....	79
c.1. Tema/ problema.....	79
c.2. Planos y encuadre.....	81
c.3. Contraste lumínico.....	83
c.4. Montaje.....	84
c.5. Voz, sonido y silencio.....	88
c.6. Segmento lunes (Poniedziałek).....	89
c.7. Ética aplicada y la representación de la realidad.....	92
Conclusiones finales.....	99
Bibliografía.....	100

INTRODUCCIÓN

La obra cinematográfica de Krzysztof Kieślowski es ampliamente reconocida por sus trabajos de ficción, como *Dekalog* (1989) o la trilogía *Trois couleurs* (1993–1994). Sin embargo, su trayectoria tiene sus raíces en una extensa etapa documental desarrollada entre las décadas de 1960 y 1980. En este periodo inicial, su cine no sólo manifiesta un profundo interés por la realidad social polaca, sino que plantea un problema ético fundamental; **¿hasta qué punto la cámara puede registrar lo real sin vulnerar la intimidad y la dignidad de quienes son filmados?**

El presente trabajo, titulado “La mirada ética en el cine de no ficción: análisis de las decisiones formales y de la representación del otro en los documentales de Krzysztof Kieślowski”, se articula en torno a esta problemática. En sus documentales, la cuestión de la legitimidad de la mirada trasciende lo técnico y se convierte en un eje de reflexión sobre los límites del registro. En obras como *Pierwsza miłość* (*Primer amor*, 1974), *Szpital* (*Hospital*, 1976) y *Z punktu widzenia nocnego portiera* (*Punto de vista del vigilante nocturno*, 1977), el director se aproxima a situaciones de vulnerabilidad e intimidad, tensionando la relación entre el compromiso con lo real y el respeto por los sujetos filmados.

En este sentido, su cine puede entenderse como un espacio de experimentación moral en el que el acto de filmar es constantemente puesto en cuestión. La problemática central no radica únicamente en qué se muestra, sino en cómo las decisiones formales como encuadre, luz, montaje, sonido, plano y movimiento de cámara configuran la relación con el otro y delimitan su exposición. Así, la forma cinematográfica se convierte en el lugar donde se manifiestan las tensiones éticas del documental.

El objetivo general de la investigación es analizar cómo se construye la postura ética en los documentales de Kieślowski a partir de sus decisiones formales, su

relación con los sujetos filmados y los límites que establece frente a la representación de la intimidad y el sufrimiento. Para ello, se plantean los siguientes objetivos específicos.

1. Delimitar la relación entre forma cinematográfica y ética en el cine documental de Krzysztof Kieślowski.
2. Analizar el uso del encuadre, los planos, el montaje, el sonido y el tratamiento de la imagen como recursos de construcción del discurso documental.
3. Examinar cómo estas decisiones formales regulan la exposición de la intimidad y el sufrimiento de los sujetos filmados.
4. Identificar y comparar los límites éticos que se configuran en cada obra documental del corpus, a partir de la relación entre el realizador y el otro representado.

El corpus de análisis estará conformado por documentales representativos de esta etapa, como *Gadające głowy* (*Cabezas parlantes*, 1980), *Siedem kobiet w różnym wieku* (*Siete mujeres de diferentes edades*, 1978) y *Szpital* (*Hospital*, 1976). A través de un análisis fílmico detallado, se buscará identificar las manifestaciones concretas de esta ética del límite en la construcción formal del relato.

Esta investigación adquiere relevancia en el contexto audiovisual contemporáneo, marcado por la creciente exposición de la intimidad y la espectacularización del dolor. En este escenario, revisar la práctica documental de Kieślowski permite repensar en la responsabilidad ética del acto de mirar y representar al otro, así como destacar la dimensión moral inscrita en la forma cinematográfica.

A partir de lo anterior, se formula la siguiente pregunta de investigación **¿cómo se constituye la mirada ética en los documentales de Krzysztof Kieślowski a partir de sus decisiones formales y de los límites que establece frente a la representación del otro?**

Como respuesta provisional a esta interrogante, se plantea la hipótesis de que la mirada ética en los documentales de Kieślowski se configura mediante decisiones formales que funcionan como mecanismos de delimitación y contención de la imagen, construyendo al sujeto documental dentro de márgenes que evitan la

exposición excesiva del sufrimiento y la intimidad. En este sentido, la construcción técnica del relato no constituye un elemento neutro, sino que expresa una postura moral frente al otro y evidencia una conciencia crítica sobre las implicaciones éticas del acto de representación.

La presente tesis se divide en cinco capítulos.

Capítulo I. El cine documental y la construcción de la realidad el capítulo aborda el surgimiento del cine documental como una forma de representación de la realidad y, al mismo tiempo, como el punto de partida de sus principales tensiones éticas. Desde sus orígenes con los hermanos Lumière, el cine de no ficción fue concebido como un medio privilegiado para capturar el mundo tal cual es; sin embargo, esta aparente transparencia pronto se reveló problemática. A lo largo del capítulo se examina cómo el documental pasó de ser entendido como un simple registro de lo real a constituirse como una práctica compleja que organiza, interpreta y construye sentido a partir de la realidad. Asimismo, se explora la relación entre cine de ficción y no ficción, así como la consolidación del documental como un discurso asociado a la verdad, la evidencia y la autoridad moral durante las primeras décadas del siglo XX, apoyándose en los planteamientos teóricos de Bill Nichols y otros autores fundamentales.

De igual manera, se analizan las primeras crisis éticas del género, particularmente en su vínculo con la propaganda y la manipulación ideológica, lo que evidenció el poder del cine no solo para mostrar, sino para construir realidades. A partir de este quiebre, el capítulo examina la transformación del documental en la segunda mitad del siglo XX, con la aparición del cine directo y el cinéma vérité, donde la figura del cineasta deja de ser invisible y se reconoce como un mediador activo. Finalmente, este recorrido teórico e histórico se sitúa en el contexto del cine polaco de posguerra, prestando especial atención a las condiciones institucionales, educativas y culturales que dieron origen a una tradición profundamente reflexiva sobre la representación. En este marco se introduce la figura de Krzysztof Kieślowski, cuya etapa documental permite comprender de manera ejemplar las tensiones entre observación, construcción de la realidad y responsabilidad ética que atraviesan al cine de no ficción

Capítulo II. Fundamentos teóricos de la ética en el cine de no ficción este capítulo tiene como propósito establecer las bases teóricas que permiten comprender la ética en el cine de no ficción, partiendo de la reflexión sobre la naturaleza del documental como forma de representación del mundo histórico. A partir de los planteamientos de Bill Nichols y Carl Plantinga, se problematiza la distinción entre ficción y no ficción, así como el estatuto de verdad que el documental construye frente al espectador. Desde esta perspectiva, el documental no se entiende como un reflejo directo de la realidad, sino como una construcción discursiva mediada por decisiones formales, narrativas y argumentativas.

En un segundo momento, el capítulo aborda la diferencia entre ética y moral desde una perspectiva filosófica y psicológica, recuperando aportes de Aristóteles y Lawrence Kohlberg. Esta distinción permite comprender que la ética no se limita a un conjunto de normas, sino que implica una reflexión crítica sobre los principios que orientan la acción humana. En este sentido, se analiza cómo estos marcos conceptuales inciden en la práctica documental, particularmente en la toma de decisiones del realizador frente a la representación de la realidad y de los sujetos filmados.

Finalmente, el capítulo se centra en la ética aplicada al cine documental, considerando las responsabilidades del realizador tanto hacia el espectador como hacia los sujetos representados. A partir de los aportes de Pablo Lanza, se examinan problemáticas como la manipulación, la construcción de personajes y la posible vulneración de la dignidad humana. Asimismo, se analiza la relación entre ética y lenguaje cinematográfico, así como las tensiones que surgen en la representación del “otro”, destacando la obra de Krzysztof Kieślowski como un caso clave para reflexionar sobre los límites éticos del documental. En conjunto, se plantea que la ética en el cine de no ficción es una práctica relacional que se manifiesta en cada decisión formal y discursiva del realizador.

Capítulo III. La mirada ética en el cine de Krzysztof Kieślowski analiza cómo el cine documental construye la realidad a través de la narrativa y la técnica, alejándose de la idea de que es un simple reflejo objetivo del mundo. La narrativa se entiende como un proceso de organización de los hechos que les otorga sentido, donde el documentalista no reproduce la realidad tal cual, sino que la

interpreta desde una perspectiva específica. Autores como Carl Plantinga, Carlos Mendoza y Gérard Genette permiten comprender que esta construcción implica decisiones fundamentales como el uso del guión, la manipulación del tiempo (elipsis, analepsis) y la focalización de la información. Así, el documental no muestra la historia en estado puro, sino que elabora un relato estructurado que responde a una intención narrativa y discursiva. Este proceso conlleva implicaciones éticas importantes, ya que el cineasta trabaja con la realidad y la vida de otros, como lo evidencia el caso de Krzysztof Kieślowski, cuya obra muestra los límites entre la representación y la dignidad humana.

A partir de esta base, el capítulo profundiza en las herramientas formales que hacen posible dicha construcción: el encuadre, el montaje, el sonido y la luz. El encuadre define qué se muestra y qué se oculta, estableciendo una relación ética con el sujeto filmado; el montaje organiza el tiempo y el sentido, pudiendo revelar o distorsionar la realidad; el sonido construye atmósferas, dirige emociones y puede reforzar o manipular la interpretación; y la luz, especialmente en el uso del blanco y negro, no solo modela la imagen, sino que también funciona como una decisión moral sobre cuánto exponer o proteger la intimidad del sujeto. En conjunto, estas herramientas evidencian que cada decisión técnica en el documental es también una postura ética, donde el cineasta negocia constantemente entre la representación de la realidad y el respeto por la dignidad de quienes aparecen en pantalla.

Capítulo IV. El análisis de las decisiones formales en los documentales seleccionados constituye el núcleo analítico de la investigación. En este apartado se estudian de manera detallada diversos recursos cinematográficos como el encuadre, el montaje, el sonido y el tratamiento visual en una selección de documentales, con el objetivo de identificar cómo estas decisiones construyen una determinada mirada sobre los sujetos.

El análisis pone especial énfasis en la relación entre forma y ética, mostrando cómo elementos aparentemente técnicos pueden funcionar como límites o dispositivos de protección frente a la exposición del otro. Así, se evidencia que la ética en el documental no se expresa únicamente en el contenido, sino también en la manera en que este es presentado.

Finalmente, el Capítulo V. Discusión y conclusiones integra los hallazgos obtenidos a lo largo de la investigación, articulando los elementos teóricos y analíticos desarrollados en los capítulos anteriores. En este apartado se reflexiona sobre las implicaciones éticas del cine documental, retomando las preguntas centrales en torno a la representación, la responsabilidad y los límites del medio.

Asimismo, se plantean consideraciones finales que permiten comprender el alcance de la investigación, así como posibles líneas de análisis futuras. De este modo, el capítulo cierra el trabajo reafirmando la importancia de abordar el cine de no ficción desde una perspectiva crítica que reconozca su complejidad tanto estética como ética.

Más allá de desarticular los recursos estéticos de Kieślowski, este trabajo reflexiona sobre cómo sus inquietudes adquieren un nuevo significado en la sociedad del espectáculo actual. Su cine advierte que la mediación técnica de la realidad implica, inevitablemente, un ejercicio de responsabilidad ética ante el otro

Una vez delimitado el marco general, los objetivos y la estructura de este trabajo, se procede al desarrollo del primer apartado

Capítulo I. El Cine documental y la construcción de la realidad

A. El nacimiento del problema ético en el cine de no ficción

a. El cine de no ficción y la ficción

“La necesidad de capturar la realidad en una película ha estado presente en el cine desde sus inicios” (Spence y Navarro, 2011, p.2). El primer acercamiento que la humanidad tuvo con el cine como invento fue el 28 de diciembre de 1895 en París, Francia. La primera proyección llevada a cabo fue *"L'arrivée d'un train à La Ciotat"*, realizada por los hermanos Louis y August Lumière. El film fue sencillo; un tren llegaba desde lo lejos a la estación “La Ciotat” en París. “Sin saberlo, los hermanos Lumière sentaron las bases, de una forma muy rudimentaria, del cine de no ficción” (Sadoul, 1967, p. 17).

De acuerdo con Louise Spence y Vinicius Navarro (2011) en algún momento, el cine de no ficción superó con creces el número de filmaciones de ficción, esto lo llevó a ser concebido como un medio privilegiado de acceso a la realidad. Dichas filmaciones sólo reforzaban la creencia de que la cámara registraba el mundo sin transformarlo, como si esta funcionara únicamente como intermediario transparente entre el acontecimiento y el espectador. No obstante, hoy en día sabemos que el cine de no ficción representa más que esto, pues no son simples piezas transparentes que nos dejan ver más allá de una pantalla, sino que “son piezas complejas y sofisticadas que no se limitan: pueden informar; provocar o entretener al público” (Spence y Navarro, 2011, p. 2).

Pero, ¿en qué se diferencia el cine de no ficción con el cine de ficción? En el ámbito cinematográfico, al igual que sucede en otras formas de expresión narrativa, clasificar las obras por géneros plantea múltiples dificultades. Una de las más relevantes tiene que ver con el vínculo entre los componentes imaginarios y aquellos que se presentan como reales, especialmente cuando la obra alude a dimensiones de la experiencia humana y del entorno cotidiano. Esta frontera entre los componentes imaginarios y la realidad capturada es una de las cuestiones más complejas del lenguaje audiovisual, un debate sobre el cual profundizaremos a detalle en el capítulo 2.

b. El cine de no ficción como “verdad”

“Durante el periodo comprendido entre 1920 y 1940, el documental se consolidó como una práctica cinematográfica vinculada estrechamente con la idea de verdad y evidencia” (Murad, 2022, p.162). En este periodo, el cine de no ficción dejó de ser un simple registro de curiosidades para consolidarse como una práctica con autoridad epistemológica y moral. Si bien hoy cuestionamos la objetividad, en estas décadas el documental nació bajo la tesis de ser un medio transparente, una ventana que no transformaba la realidad, sino que la revelaba.

En esta etapa fundacional, la cámara fue concebida como un instrumento capaz de registrar el mundo de manera directa, casi científica. La imagen cinematográfica no se entendía como una construcción, sino como una prueba. Respecto a esta

consolidación del lenguaje, en *Introducción al documental* (Nichols, 2013) se establecen cuatro elementos base: la documentación indicativa, la experimentación poética, la narrativa y la oratoria retórica. De acuerdo con los planteamientos de Bill Nichols, estos cuatro elementos se consolidaron en la década de 1920 como la base fundamental del cine documental.

Desde sus inicios, el cine tuvo una relación intrínseca con la realidad. Las primeras películas de los hermanos Lumière, como ya se mencionó, documentan la cotidianidad, en ese momento aún no existía una distinción clara entre lo que hoy llamaríamos “documental” y otras formas de cine. Sin embargo el auge de la ficción desplazó y alejó a la no ficción del público, la grande y nueva innovación parecía no tener lugar para lo real. En esta etapa de “inocencia”, el cinematógrafo se utilizaba principalmente para capturar hechos de actualidad, vida diaria, y culturas exóticas como parte del entretenimiento en general. Pero el aparente estancamiento del lenguaje audiovisual y de la estética de las películas basadas en hechos reales fue lo que le dio el paso al cine de ficción a las pantallas grandes.

La película *El nacimiento de una nación*, (Griffith, 1915) basada en la novela y obra de teatro *The Clansman* de Thomas Dixon Jr (1905), narraba la Guerra Civil americana sirviéndose de una perspectiva y recursos narrativos sumamente polémicos. “A pesar de esto que no cuenta como cine de no ficción, tuvo una gran influencia narrativa para el cine documental y de no ficción, Griffith demostró que el cine podía convencer, movilizar y manipular a las masas de una manera que ningún otro medio había logrado hasta entonces, siendo una gran lección que los grandes cineastas de no ficción absorbieron directamente” (Sadoul, 1967, p.235) La película planteó una pregunta que el documental tendría que responder durante décadas: ¿dónde está la línea entre representar la realidad y construirla?

Frente a este medio, varios cineastas reaccionaron ofreciendo diferentes opciones narrativas, sólo así se pudo dar una evolución muy importante en donde surgieron grandes éxitos comerciales como *Nanook of the North* (Flaherty, 1922) considerada una obra clave del “documental explorador” que impulsó la necesidad de conocer a fondo el objeto de filmación. Lois Spence y Vinicius Navarro (2011) mencionan que: “Cuando el cine documental aún no era un concepto claramente definido, Flaherty se propuso documentar la vida de personas que vivían en lugares remotos del

mundo. Para ello, Flaherty optó por el enfoque emocional que suele detectarse en una película de ficción, en lugar de la actitud distante que podría encontrarse en los diarios de viaje y las películas de naturaleza de la época” (p.140).

Entonces para Robert Flaherty, echar mano de las herramientas del cine de ficción nunca fue una contradicción ni un problema. La puesta en escena, la construcción de personajes y el trabajo de montaje eran recursos válidos porque lo que realmente importaba era el efecto generado en el espectador. El autor no se limitó a documentar, sino que dotó a los protagonistas de una dimensión teatral (como presentar a Nanook como un jefe ilustre), lo cual funcionaba porque él vivía esa realidad desde adentro. De acuerdo con Lois Spence y Vinicius Navarro (2011) los entornos y las personas en la obra de Flaherty son reales, sin embargo, muchas escenas fueron reconstrucciones deliberadas diseñadas para el documental.

Mientras Flaherty aprendía a dar sentido a la filmación de hechos reales haciendo uso de la poética narrativa, Dziga Vertov postula que el cine documental sea una mirada capaz de explicar el mundo a través de la captación exhaustiva de imágenes y su combinación a través del montaje. El cine documental continúa así desarrollando su lenguaje.

Su documental más conocido, *El hombre de la cámara* (1929), “idealizaba el trabajo tras la cámara y sus etapas de producción, proyectando a los operadores como héroes emblemáticos para las masas” (Sadoul, 1967, p.237). Vertov utilizaba por un lado la cámara oculta, los planos largos y la iluminación natural, pero, por otro, los trucos, los efectos ópticos y una audaz forma de montar.

Así pues, para Vertov, la cámara no era un simple observador, sino una extensión mejorada de la biología humana. (Spence y Navarro, 2011). Sus investigaciones técnicas le permitieron concluir que la retina es capaz de procesar planos fugaces de apenas dos o tres fotogramas, un hallazgo que revolucionó su concepción del lenguaje audiovisual. Al ensamblar estos microfragmentos mediante cortes que desafiaban la lógica temporal y espacial, Vertov no solo buscaba una innovación estética; su objetivo era subvertir las estructuras del pensamiento convencional. Según Bill Nichols (1997), este enfoque se alinea con la función argumentativa del documental, donde el montaje no es un engaño, sino una forma de "oratoria

retórica" diseñada para persuadir al espectador sobre una realidad histórica específica.

Bajo esta premisa, la puesta en escena y la manipulación del ritmo de Vertov constituían lo que Carl Plantinga (2014) denomina una "aserción de veracidad": una construcción discursiva que reclama autoridad sobre lo real.

“Sabemos qué sucedió y cómo sucedió porque la cámara estaba allí para registrarlo. Los medios de grabación de imágenes en movimiento tienen la capacidad de preservar un tiempo pasado.” (Spence y Navarro, 2011, p.12). Así pues, para Vertov, la "transparencia" del documental no residía en mostrar la vida de forma pasiva, sino en utilizar el *Kino-Glaz* (Cine-Ojo) para revelar las conexiones invisibles del sistema.

De acuerdo con los planteamientos de Bill Nichols (2013), esta práctica consolida la idea de que el cineasta posee una soberanía política y una autoridad moral para organizar el mundo visible, transformando el registro cinematográfico en una prueba irrefutable de la verdad ideológica.

Así pues, mientras que Vertov empleaba la cámara como herramienta para desarticular la percepción tradicional y contribuir a la formación de un nuevo sujeto soviético, John Grierson asumió ese mismo poder autoral de la cámara, pero orientado hacia objetivos más institucionales y pedagógicos. “John Grierson, a finales de la década de 1920, aspiraba a la educación pública, a influir en la gente a través del cine, transmitiendo un conjunto de hechos y opiniones. Lo que Grierson y muchos otros cineastas de la época tenían en mente era la idea que los documentales podrían servir como medio de persuasión y un agente de transformación pública” (Spence y Navarro, 2011, pp.103-104).

Al definir el documental como el "tratamiento creativo de la realidad", consolidó lo que Bill Nichols (2013) identifica como la voz del cineasta que habla con autoridad moral desde una posición de liderazgo social. Para Grierson, al igual que para Vertov, el cineasta no era un testigo neutral, sino un mediador encargado de sintetizar la complejidad del mundo moderno para hacerlo comprensible a la ciudadanía. “John Grierson, se alejó de la innovación formal o poética de Dziga Vertov o de la vanguardia europea, generalmente para hacer hincapié en el papel

del documentalista como orador. Eran películas cuyo objetivo era entrar en la arena de la política social y orientar o predisponer al público hacia las soluciones preferidas.” (Nichols, 2013, p.251)

En este sentido, la "verdad" documental de este periodo no se encontraba en la espontaneidad, sino en la capacidad del autor para organizar los hechos bajo un propósito superior. De acuerdo con Carl Plantinga (2014), este tipo de cine de no ficción funciona bajo un acuerdo tácito de veracidad donde el espectador acepta la visión del director como una representación legítima y objetiva del mundo histórico. Así, tanto la intervención creativa de la realidad, el montaje soviético o el documental institucional británico de 1920 a 1940 reforzaron la idea de que la cámara poseía una capacidad única para capturar la verdad, siempre y cuando estuviera guiada por la mano e ideología de un realizador.

c. Propaganda y manipulación

A medida que el documental consolidaba su lenguaje, la frontera entre la representación de la realidad y la construcción de la ideología se volvió peligrosamente difusa. El período entre 1935 y 1950 marca la primera gran crisis ética del género, donde se hizo evidente que el cine de no ficción no solo podía informar, sino también manipular la percepción colectiva de forma sistemática.

El ejemplo más paradigmático de esta etapa es la obra de Leni Riefenstahl, particularmente en filmes como *El triunfo de la voluntad* (1935). A diferencia de los pioneros que buscaban registrar la vida "tal cual es", Riefenstahl orquestó la realidad para que se ajustara a la cámara. En este contexto, los eventos (como el Congreso del Partido Nazi en Núremberg) no solo eran filmados, sino que se diseñaban específicamente para ser proyectados, convirtiendo el documental en una herramienta de glorificación mística.

De acuerdo con Bill Nichols (1997), este tipo de cine explota la "fuerza de la evidencia" de la imagen fotográfica para sustentar una narrativa ideológica. Aquí, la cámara mantiene su pretensión de veracidad, pero la utiliza para validar un universo simbólico. Carl Plantinga (2014) señala que en estas obras existe una "aserción de veracidad" técnica (lo que vemos ocurrió frente a la lente), pero la

interpretación y el encuadre están tan sesgados que la función informativa es sustituida por una función puramente persuasiva y emocional.

Este periodo representa el primer golpe crítico a lo que se concebía como "documental", pues se fracturó la creencia de que la cámara funcionaba como un intermediario transparente entre el suceso y el espectador. Por el contrario, la cámara se reveló como un filtro de poder capaz de transformar un hecho histórico en un espectáculo coreografiado. Como señalan Lois Spence y Vinicius Navarro (2011), el documental en estas décadas no se limita a mostrar, sino que "construye una visión del mundo que pretende ser aceptada como la única posible" (p. 45). La realidad deja de ser el fin último y se convierte en la materia prima para una narrativa prefabricada.

La técnica cinematográfica se pone entonces al servicio de la construcción de un líder mesiánico o de una causa nacionalista. El uso de ángulos contrapicados para dotar de grandeza divina a los sujetos, la música épica que dicta la emoción del público y un montaje rítmico que hipnotiza a la audiencia son recursos que, según Lois Spence y Vinicius Navarro (2011), demuestran que "el cine de no ficción posee una capacidad única para dotar de una apariencia de verdad a argumentos puramente ideológicos" (p. 48).

Bajo esta lógica, se evidencia una paradoja fundamental del género: la imagen puede ser "real" en su origen físico, es decir, el registro fotográfico de un cuerpo o un lugar existente, pero profundamente engañosa en su propósito discursivo. Al respecto, Lois Spence y Vinicius Navarro (2011) advierten que el peligro del documental reside precisamente en su pretensión de veracidad, ya que el espectador tiende a bajar la guardia frente a la imagen de no ficción, asumiendo que lo que ve es una prueba irrefutable. Este uso del cine como herramienta de ficción ideológica crea una "hiperrealidad" que confirma que, en manos del poder, la representación de la realidad puede ser la forma más sofisticada de invención. Según Spence y Navarro (2011), cuando el cine de no ficción se utiliza para "ajustar" el mundo a un guión previo, se pierde el carácter exploratorio del género y se convierte en un sistema cerrado de significación, donde la imagen real solo sirve para validar una mentira preexistente.

Finalmente, esta etapa del cine de no ficción marca el nacimiento de una desconfianza crónica. Al demostrarse que la cámara puede ser el pincel más eficaz para el adoctrinamiento, se obliga a las generaciones posteriores a buscar una nueva ética de la representación. La manipulación rutilante de los años 30 y 40 dejó una lección indeleble en el cine, el hecho de que algo "haya estado ahí" frente a la lente no garantiza la honestidad de lo que se nos cuenta. El documental, que nació como un instrumento científico para ver más, terminó convirtiéndose en una máscara que, en ocasiones, impidió mirar la complejidad real del mundo.

d. Cine directo

Esta ruptura con la "verdad" dio paso, en la década de 1960, a una revolución técnica y moral: el *cine directo* y el *cinéma vérité*. Como explican Lois Spence y Vinicius Navarro (2011), el desarrollo de cámaras ligeras de 16mm y grabadoras de sonido sincronizado permitieron que el cineasta saliera del estudio para acceder a la intimidad de los sujetos de una manera antes imposible. Sin embargo, este nuevo acceso trajo consigo lo que Carl Plantinga (2014) identifica como un cuestionamiento sobre la "posición del observador": el cineasta ya no podía pretender ser una voz invisible que dicta verdades, sino que debía reconocer su presencia física en el entorno.

Para profundizar en la evolución del género, es necesario entender que la transición hacia la década de los sesenta no fue solo un cambio tecnológico, sino una respuesta ética a la manipulación sistemática del pasado. En este nuevo escenario, la figura de Jean Rouch resulta fundamental, pues él fue quien decidió romper con la ilusión de la invisibilidad del cineasta para aceptar que la presencia del equipo de filmación altera inevitablemente la realidad observada. (Murad, 2022). Rouch propuso que el acto de filmar no debía esconderse, sino utilizarse como un catalizador para provocar una "verdad cinematográfica" que solo emerge a través de la interacción. Según Bill Nichols (1997), esta postura ética inaugura la "modalidad participativa", donde el documentalista ya no finge neutralidad, sino que es un actor social que interviene en el mundo histórico y cuya presencia moral es puesta en duda y expuesta ante el espectador.

Por otro lado, la obra de Frederick Wiseman llevó esta nueva ética hacia el análisis de las instituciones, aunque desde una estética que buscaba la no intervención directa en la escena. No obstante, este enfoque de "observación pura" también fue sometido a escrutinio crítico, ya que como señala Carl Plantinga (2014), toda filmación constituye una "aserción de veracidad" que depende enteramente de las decisiones de encuadre y montaje. Wiseman, a pesar de su estilo observacional, demostró que el cineasta nunca deja de ser un mediador que organiza la realidad para darle un sentido argumentativo. Según Lois Spence y Vinicius Navarro (2011), en este periodo surge la pregunta moral definitiva sobre si filmar cambia lo filmado, obligando a los realizadores a reconocer que la objetividad técnica es una quimera.

Así, el cine de no ficción de esta era se define por la transparencia de su propio proceso, el cineasta deja de ser invisible y su mirada se vuelve parte del relato, aceptando que la verdad no es algo que se encuentra "ahí fuera" para ser capturado de forma pasiva, sino una construcción compleja que nace del encuentro entre la cámara y el sujeto. Al final, como bien sugieren Bill Nichols (2013) y Carl Plantinga (2014), el documental de posguerra se aleja de la propaganda para abrazar una honestidad que admite su propia subjetividad, entendiendo que la única forma de representar la complejidad del mundo es renunciando a la pretensión de poseer la verdad absoluta.

Este desplazamiento conceptual no ocurrió en abstracto, sino en contextos históricos concretos donde la práctica documental estuvo atravesada por condiciones políticas específicas. En algunos países del bloque socialista, por ejemplo, la producción cinematográfica se desarrolló dentro de marcos institucionales que incidían directamente en las formas de representación y en los márgenes de lo decible. En ese sentido, resulta pertinente detenerse en el caso polaco, donde la tradición documental adquiere matices particulares y donde las tensiones entre observación, control y responsabilidad ética comenzaron a manifestarse de manera cada vez más visible. Es en este terreno donde se inscribe posteriormente la obra de Krzysztof Kieślowski, cuya trayectoria permitirá comprender con mayor profundidad estas problemáticas.

B. Polonia y el cine de no ficción

a. El cine polaco en posguerra y la Film Polski

En la Polonia de posguerra, la historia política y la cinematográfica no corrían por carriles distintos; eran la misma vía. Tras 1945, Polonia no sólo enfrentó la reconstrucción física, sino la imposición de un nuevo orden simbólico. Bajo la esfera de influencia soviética, el arte fue declarado un "frente de batalla" (Sadoul, 1967). Bajo este contexto, el cine se institucionalizó como un instrumento de persuasión colectiva, es decir, no buscaba que el espectador viera la realidad, sino que comprendiera la interpretación oficial de la misma.

Después de la devastación causada por la ocupación nazi y el final de la guerra, la infraestructura cinematográfica polaca prácticamente había desaparecido. En este contexto, el cine pasó a ser una propiedad estatal absoluta. A diferencia de Occidente, donde el cine es una industria comercial, el nuevo gobierno socialista decidió centralizar toda la producción cinematográfica para reconstruir el cine nacional y utilizarlo también como herramienta cultural y política. (Arrieta, 2008). Así se creó Film Polski, un monopolio estatal que controlaba desde la importación de película virgen hasta la última sala de exhibición en un pueblo remoto.

Es fundamental entender a Film Polski no solo como una empresa, sino como el brazo ejecutor de la política cultural del Estado. Su existencia es lo que obligó a los cineastas a negociar constantemente entre su visión ética y las exigencias del régimen. En un mercado libre, los discursos compiten; en Polonia, Film Polski dictaba qué parte de la realidad era digna de ser filmada. Si un documentalista quería utilizar la modalidad observacional, se enfrentaba al hecho de que los recursos le pertenecían a una institución que prefería la modalidad expositiva, por ejemplo.

La dirección de la institución fue confiada al cineasta Aleksander Ford, quien había sido una figura relevante del cine polaco antes de la guerra y mantenía vínculos con el movimiento cinematográfico de orientación social. Bajo su liderazgo, Film Polski emprendió la tarea de reorganizar los estudios cinematográficos, recuperar equipos técnicos y formar nuevas generaciones de cineastas (Lubelski, 2009). Además de la producción de películas, la institución supervisó la creación de

archivos, sistemas de distribución y redes de exhibición que permitieran reactivar el acceso del público al cine. En este sentido, Film Polski no sólo funcionó como un organismo administrativo, sino como el eje estructural de toda la cultura cinematográfica del país durante los primeros años de la posguerra.

En términos culturales, la política cinematográfica impulsada por Film Polski estuvo inicialmente marcada por la influencia del realismo socialista, corriente estética promovida por los regímenes socialistas de Europa del Este durante la posguerra. Las primeras producciones realizadas bajo su supervisión buscaban representar la reconstrucción del país, la experiencia de la guerra y la transformación social que acompañaba al nuevo orden político. Según el historiador del cine Marek Haltof, el objetivo de este sistema no era únicamente producir películas, sino “crear una cultura cinematográfica nacional que participará activamente en la formación ideológica y social de la sociedad de posguerra” (Haltorf, 2002).

A pesar de su carácter centralizado y de la fuerte presencia del Estado en la producción cinematográfica, la estructura institucional creada por Film Polski sentó las bases para el desarrollo posterior del cine polaco. Gracias a la reconstrucción de estudios, escuelas y mecanismos de financiamiento, durante las décadas siguientes surgiría una generación de realizadores que renovarían profundamente el lenguaje cinematográfico del país. Como menciona Luis Arrieta (2008) dentro de este proceso se inscribe el desarrollo de la llamada Escuela Polaca de Cine de Łódź en los años cincuenta y sesenta, movimiento del que posteriormente formarían parte cineastas fundamentales como Andrzej Wajda o el mismo Krzysztof Kieślowski. Aunque estos directores pertenecen a una etapa posterior, su aparición fue posible gracias a la infraestructura institucional que comenzó a construirse con la creación de Film Polski.

b. La Escuela de Cine de Łódź

En el contexto de la reconstrucción cultural que siguió al final de la Segunda Guerra Mundial, la reorganización del cine polaco no se limitó únicamente a la creación de estructuras administrativas como Film Polski, sino que también implicó

la formación de nuevas instituciones educativas destinadas a preparar a las futuras generaciones de cineastas.

La Escuela de Cine de Łódź (PWSFTviT) no fue solo una institución técnica; fue el epicentro de un "milagro cinematográfico" que permitió a Polonia procesar el trauma de la guerra a través de la metáfora y la ética (Arrieta, 2008). Fundada en 1948, no solo se erigió como una institución académica, sino como el núcleo intelectual donde se fraguó la denominada Escuela Polaca de Cine, un movimiento que redefinió la estética cinematográfica europea tras la devastación de la Segunda Guerra Mundial. La elección de la ciudad de Łódź como sede de la escuela no fue casual. Tras la guerra, Varsovia se encontraba gravemente destruida, mientras que Łódź había conservado parte importante de su infraestructura industrial y urbana. Esta situación permitió que la ciudad se transformara en uno de los principales centros de producción cinematográfica del país durante los primeros años de la posguerra (Sadoul, 1967).

En torno a los estudios cinematográficos instalados en la ciudad se desarrolló un entorno favorable para la enseñanza del cine, donde la práctica y la formación podían integrarse dentro del mismo espacio institucional. De esta manera, la escuela surgió estrechamente vinculada al proyecto estatal de reconstrucción cultural impulsado por el gobierno polaco, que buscaba consolidar una cinematografía nacional a través de la profesionalización de sus realizadores.

En este espacio de libertad creativa relativa, se consolidó una tradición humanista que desplazó el foco de las narrativas colectivistas del realismo socialista hacia la tragedia del individuo. Como señaló Marek Haltof (2002), el cine polaco de esta era se convirtió en una herramienta de autoanálisis nacional, rescatando la subjetividad frente a los grandes y a menudo aplastantes procesos históricos. Esta formación promovió un realismo psicológico profundo, donde la cámara no se limitaba a registrar el entorno, sino que se adentraba en las "zonas grises" de la esencia humana para explorar el trauma y la alienación.

A lo largo de las décadas de 1950 y 1960, la escuela desempeñó un papel decisivo en el surgimiento de una nueva generación de realizadores que renovaron profundamente la estética del cine polaco (Arrieta, 2008). Entre sus egresados se

encuentran figuras fundamentales como Andrzej Wajda, Roman Polanski y Krzysztof Kieślowski, quienes posteriormente alcanzarían reconocimiento internacional y contribuirían a posicionar al cine polaco dentro del panorama cinematográfico mundial.

Autores como Andrzej Wajda y Andrzej Munk utilizaron esta introspección para cuestionar los mitos nacionales, entendiendo que la responsabilidad social del artista trascendía la mera ilustración de la realidad para convertirse en un ejercicio de testimonio ético. Según afirmaba el propio Wajda (1989), la obligación del cineasta no era solo filmar, sino dar voz a aquellos que la historia oficial había silenciado, estableciendo así un compromiso moral con el espectador. Este ecosistema pedagógico preparó una sensibilidad ética que permitió a los cineastas de Łódź transformar el lenguaje visual en una forma de resistencia cultural, donde la honestidad emocional y la densidad psicológica servían como baluartes frente a la deshumanización del periodo de posguerra.

El papel que la escuela desempeñó en la formación de cineastas interesados en el documental y en el cine de no ficción fue particularmente relevante. Durante los años sesenta y setenta, muchos estudiantes comenzaron a experimentar con formas de observación cinematográfica que buscaban registrar la realidad cotidiana con una mirada más reflexiva y menos subordinada a los discursos oficiales. Como señala Tadeusz Lubelski (2009) la escuela de Łódź no sólo formó técnicos y directores, sino que contribuyó a consolidar una tradición intelectual del cine polaco caracterizada por la reflexión moral y por una profunda atención a la experiencia humana, configurando las corrientes estéticas y temáticas que marcarían el desarrollo del cine del país durante la segunda mitad del siglo XX (Sadoul, 1967). La interacción entre la formación académica, la práctica cinematográfica y el contexto político gestó una tradición inquebrantable, caracterizada por una constante reflexión ética de la representación de la realidad.

c. El surgimiento de Krzysztof Kieślowski en el contexto del cine polaco

Krzysztof Kieślowski nació en Varsovia en 1941, en pleno contexto de la ocupación alemana durante la Segunda Guerra Mundial. Kieślowski creció en un país

marcado por la reconstrucción política y cultural del período socialista. Durante su juventud mostró interés por el teatro y las artes escénicas, lo que lo llevó inicialmente a estudiar en una escuela técnica relacionada con el teatro antes de intentar ingresar en varias ocasiones a la Escuela de Cine de Łódź. Tras ser rechazado en distintas convocatorias, no fue sino hasta 1964 cuando finalmente fue admitido.

La formación de una nueva generación de cineastas dentro de la Escuela de Cine de Łódź, como ya se mencionó, propició el surgimiento de autores que comenzaron a replantear las formas de representación de la realidad dentro del cine polaco. Este contexto educativo y cultural fue determinante para el desarrollo posterior del Krzysztof Kieślowski, cuya formación estuvo marcada por un fuerte interés en el documental y por una preocupación ética con respecto a la relación entre el cineasta y las personas filmadas (Arrieta, 2008).

Su trayectoria inicial estuvo profundamente vinculada al cine documental y de no ficción. Antes de convertirse en uno de los cineastas más reconocidos e influyentes de Europa, Kieślowski desarrolló su práctica en el terreno documental, un espacio que le permitió explorar la realidad social de Polonia y, al mismo tiempo, cuestionar los límites éticos de su representación (Arrieta, 2008). Desde su ingreso, comenzó a desarrollar una formación cinematográfica que combinaba el aprendizaje técnico con una fuerte reflexión sobre el papel del cine en la sociedad. Según Marek Haltof (2002) el contexto académico de Łódź permitió que jóvenes realizadores como Kieślowski se acercaran al documental no sólo como un medio de registro, sino como una forma de observación crítica de la realidad social.

Durante sus años de formación y en los primeros momentos de su carrera, Kieślowski se vinculó principalmente con el cine documental producido dentro de los estudios estatales polacos (Arrieta, 2008). En aquel momento, el documental ocupaba un lugar importante dentro del sistema cinematográfico del país, ya que permitía registrar aspectos de la vida cotidiana y del funcionamiento de las instituciones sociales. Sin embargo, muchos realizadores comenzaron a utilizar este formato para explorar zonas de la realidad que raramente aparecían en el discurso oficial, como las tensiones sociales, las condiciones laborales o las contradicciones de la vida cotidiana bajo el régimen socialista. Dentro de este

contexto, Kieślowski desarrolló una mirada particularmente atenta a la experiencia individual y a los dilemas morales que emergían en la vida ordinaria de las personas filmadas.

Esta sensibilidad ética y el rigor en el análisis de la condición humana encontraron su evolución natural y su depuración más íntima en la obra de Krzysztof Kieślowski, quien heredó de Łódź no solo la maestría técnica, sino la convicción de que el cine debía ser un instrumento de escrutinio metafísico y social. Si bien sus inicios estuvieron marcados por el documentalismo, una disciplina central en la pedagogía de la escuela que exigía una observación casi quirúrgica de la realidad, su transición hacia el cine de ficción supuso el perfeccionamiento del realismo psicológico aplicado a la vida cotidiana bajo el régimen comunista.

Paul Coates (2005) sostiene que la obra de Kieślowski representa la cúspide de la "responsabilidad del artista" al transitar de la observación social externa a una exploración de la espiritualidad y la contingencia moral en su etapa posterior. En su cine, la herencia de Łódź se manifiesta en la mirada compasiva pero implacable sobre el individuo enfrentado a decisiones imposibles, lo que la crítica denominó como el "Cine de la Ansiedad Moral". Para Kieślowski, el artista no solo es un cronista de su tiempo, sino un explorador de los lazos invisibles que unen a los seres humanos, asumiendo el cine como un acto inquebrantable de responsabilidad ética ante la verdad.

d. La etapa documental de Krzysztof Kieślowski

Como ya se mencionó, Krzysztof Kieślowski inició su carrera cinematográfica en el ámbito del documental, un terreno que durante las décadas de 1960 y 1970 ocupaba un lugar central dentro del sistema cinematográfico polaco. En aquellos años, el documental no sólo funcionaba como un medio de registro de la realidad social, sino también como un espacio relativamente flexible donde los realizadores podían observar la vida cotidiana y explorar aspectos de la sociedad que raramente aparecían en la ficción oficial (Haltorf, 2002).

Los primeros documentales de Kieślowski se centraron en situaciones aparentemente ordinarias de la vida social, pero abordadas desde una perspectiva que buscaba revelar las tensiones latentes dentro de la realidad cotidiana de la Polonia socialista. Entre sus trabajos iniciales destacan obras como *The Office* (1966), *Concert of Requests* (1967) o *From the City of Łódź* (1969), donde el director observa espacios institucionales y dinámicas sociales a través de una mirada que combina el registro directo con una sensibilidad crítica (Arrieta, 2008). Estas películas presentan situaciones simples, personas esperando en oficinas públicas, ciudadanos solicitando canciones en la radio o trabajadores desempeñando sus labores, pero a través de su montaje y su puesta en escena revelan estructuras de poder, burocracia y alienación que atraviesan la vida cotidiana.

En este sentido, documentales como *Workers '71* (1972), realizado en colaboración con otros cineastas, abordaron directamente las condiciones sociales y políticas del país al registrar testimonios de trabajadores tras los conflictos laborales ocurridos en Polonia a comienzos de la década de 1970. Otro ejemplo significativo de esta etapa es *Hospital* (1976), donde Kieślowski registra la actividad cotidiana de un hospital de urgencias en Varsovia. Según Sebastian Contreras (2013), sin recurrir a comentarios explícitos, el documental permite que las imágenes y las situaciones observadas revelen por sí mismas las dificultades y contradicciones del sistema. De igual manera, *From a Night Porter's Point of View* (1977) es un retrato de un guardia de seguridad cuya visión autoritaria del orden social se expresa abiertamente frente a la cámara. El documental no busca juzgar directamente al personaje, sino mostrar cómo su forma de pensar se encuentra profundamente moldeada por el contexto social y político en el que vive.

Dentro de esta etapa final de su trabajo documental, Kieślowski comenzó a desarrollar obras centradas en la palabra y en el testimonio directo de las personas. Dos ejemplos claros y representativos de esta búsqueda son *Talking Heads* (1980) y *Seven Women of Different Ages* (1978). *Talking Heads* consiste en una serie de entrevistas extremadamente breves realizadas a personas de distintas edades a quienes el director formula dos preguntas simples: quiénes son y qué desean en la vida, creando una especie de retrato colectivo de la sociedad polaca

(Contreras, 2013). Por otra parte en *Seven Women of Different Ages*, a través de la observación de siete bailarinas del Ballet de Varsovia, la película articula su sentido a partir de la repetición de gestos y la práctica diaria, generando así una especie de ensayo visual sobre el ciclo de la vida dentro de una misma profesión.

A medida que su trabajo documental evolucionó, sus películas no sólo registraban acontecimientos, sino que también ponían en evidencia las complejas relaciones que se establecen entre la cámara, el realizador y las personas filmadas (Contreras, 2013). Con el paso del tiempo, esta preocupación lo llevaría a cuestionar los límites del documental como forma de representación de la realidad (Arrieta, 2008). El director expresó su incomodidad frente a la idea de filmar la vida de otras personas cuando estas podían verse afectadas por la exposición pública de sus historias (Arrieta, 2008). El propio Krzysztof Kieślowski (1995) señalaría posteriormente que el documental lo confrontaba con el riesgo de intervenir en la vida de quienes aparecían frente a la cámara, generando dilemas éticos difíciles de resolver.

Como menciona Luis Arrieta (2008) al mismo tiempo, su experiencia como documentalista puso de manifiesto las tensiones éticas inherentes al cine de no ficción. Esta tensión entre el deseo de comprender la realidad y la preocupación por las consecuencias de su representación lo llevaría a explorar el cine de ficción como un medio que le permitiera abordar cuestiones morales sin comprometer directamente la vida de las personas reales. Estas inquietudes terminarían orientando su transición hacia un tipo de cine que, sin abandonar la reflexión sobre la realidad, buscaba explorar los dilemas morales desde una dimensión más reflexiva y simbólica, encontrando nuevas formas de explorar los mismos dilemas morales sin comprometer directamente la vida de personas reales (Arrieta, 2008).

Capítulo II. Fundamentos teóricos de la ética del cine de no ficción

A. La naturaleza del documental

Según Bill Nichols (1997) y Carl Platinga (2014), dentro del ámbito cinematográfico, el concepto de “no ficción” se asocia sobre todo con el llamado

“género documental”, entendido como aquel que busca de manera explícita ofrecer una representación de la realidad o, dicho de otro modo, del mundo histórico en el que habitamos. La idea de partida es que, además de la no ficción (que busca mostrar hechos reales) existe otro gran género, la ficción, que se asocia con aquello que no es real, es decir, con lo creado o imaginado como parte de una invención. También conviene aclarar que aquí “ficción” se entiende como el resultado de un relato y no como el acto de narrar en sí, y esa es justamente la problemática de la no ficción; la palabra “no” que la acompaña nos remite a aquello que, supuestamente, está excluido de la ficción, es decir, la realidad.

Entonces, si la narrativa puede dar lugar tanto a representaciones de hechos reales como a relatos inventados, surge una cuestión fundamental: ¿cuál es el estatus de la narrativa cuando es capaz de producir tanto representaciones reales como representaciones no reales, es decir, ficcionales?

Una posible respuesta la ofrece el teórico del cine documental Bill Nichols (1997), quien sostiene que el cine de ficción se define por el predominio de la narración, mientras que el cine de no ficción se distingue porque en él prevalece la argumentación, sin negar el carácter ficcional del mismo. Es por esto, que Nichols sugiere que es posible distinguir entre aquellas narraciones ficticias que configuran universos completamente imaginarios, estructurados a partir de las acciones de personajes igualmente inventados; y aquellas otras que, aunque recurren a recursos de la ficción, se orientan a interpretar y representar determinados momentos o procesos pertenecientes a la experiencia del mundo histórico que representan, donde el espectador juega un papel fundamental para distinguir ambos tipos de representación.

Así mismo, existen otros aspectos que diferencian el filmar la realidad a tratar estéticamente la realidad. Primero que nada, el autor debe determinar qué aspectos del mundo histórico vale la pena capturar y explorar, para después sintetizar aún más dicha realidad. Entonces, lo importante es, según Spence y Navarro (2011) analizar de qué manera se construye y representa la realidad con el fin de sustentar la pretensión de veracidad que caracteriza al documental, así como examinar cómo la exigencia de narrar de forma eficaz o de sostener una

argumentación sólida condiciona determina las decisiones formales y discursivas, privilegiando ciertos modos de tratamiento sobre otros.

El cine documental puede entenderse como una forma de representación del mundo histórico que no se limita a reflejar la realidad de manera directa, sino que la organiza y la interpreta a través de decisiones formales y narrativas. En este sentido, el documental no equivale a la realidad misma, ya que esta no puede ser capturada en su totalidad, sino que se configura como una construcción discursiva mediante la cual el cineasta selecciona y articula fragmentos del mundo para proponer una interpretación de la realidad; es decir, organiza los elementos audiovisuales desde una perspectiva determinada. No obstante, esta operación implica una responsabilidad social, ya que, como señala Bill Nichols “aunque el documental depende de imágenes del mundo real, estas responden a motivos e intenciones más innovadores en el aspecto formal y más responsables en el social” (Nichols, 1997, p. 33).

Una de las definiciones más influyentes del género fue propuesta por John Grierson, quien en 1926 describió el documental como el “tratamiento creativo de la realidad”. Con esta formulación, el autor subrayó que el documental no consiste únicamente en registrar acontecimientos, sino en interpretarlos y representarlos mediante una organización estética que permite comunicar determinados aspectos de la vida social. De esta manera, el documental se consolida como una herramienta capaz de informar, educar y propiciar una reflexión sobre la realidad histórica.

Desde una perspectiva teórica posterior, Bill Nichols plantea que el documental se define por su vínculo con el mundo histórico, es decir, por su referencia a hechos, espacios y sujetos que existen o existieron en la realidad. Esta relación le otorga una particular dimensión social, ya que las imágenes documentales no solo representan acontecimientos, sino que también establecen formas de comprenderlos dentro de un contexto específico. En este sentido, el documental adquiere una relevancia que trasciende lo estético, al implicar una responsabilidad en la manera en que dichos hechos son presentados al espectador.

A partir de ello, el documental puede entenderse también como un discurso con una dimensión argumentativa. Mediante la selección de imágenes, testimonios, sonidos y estructuras narrativas, el cineasta construye una visión del mundo que busca dar sentido a los acontecimientos y, en cierta medida, influir en la interpretación del espectador. Así, el documental no solo registra la realidad, sino que participa activamente en su interpretación.

En esta misma línea, Carl Plantinga (2014) en su texto *Retórica y Representación en el Cine de no ficción* plantea que el documental adopta una postura asertiva frente a los hechos que presenta, en tanto afirma su pertenencia al mundo real. Esta cualidad genera en el espectador una fuerte impresión de veracidad, ya que, como señala el autor “cuando una obra es identificada como documental, sus afirmaciones e implicaciones deben ser tomadas como aseveraciones y no como ficciones” (Plantinga, 2014, p. 15).

Así es que el documental adquiere una particular fuerza social y política, al incidir en la manera en que se comprenden diversas problemáticas. En consecuencia, si el documental es una forma de representación construida, argumentativa y con efectos de verdad, resulta pertinente analizar las distintas estrategias mediante las cuales esta representación se lleva a cabo. En este sentido, Bill Nichols propone una clasificación de los modos documentales que permite identificar las diferentes formas en que el cineasta organiza su discurso y se relaciona con la realidad.

Para Nichols, tal como lo expone en su texto *Introduction to Documentary* (2017), el abordaje de la realidad en la no ficción puede cristalizarse a través de diversas estrategias formales y conceptuales que él clasifica en seis modos principales. En un extremo encontramos el *modo expositivo*, utilizado por su capacidad para explicar, informar o argumentar de manera directa. Este modo se apoya sustancialmente en la palabra hablada, y usualmente es una voz en off que contextualiza la información y organiza lógicamente las imágenes como evidencia o ilustración de un argumento estructurado bajo la premisa de problema-solución, tal como se evidencia en *Tempestad* (2016) de Tatiana Huezo. En contraste estético, el *modo poético* prescinde de explicaciones directas o narrativas lineales para priorizar la exploración sensorial de las imágenes. A través de asociaciones

visuales, el ritmo del montaje y la atmósfera sonora, filmes como *Regen* (1929) de Mannus Franken y Joris Ivens invitan al espectador a experimentar e interpretar subjetivamente la obra en lugar de recibir una explicación fija.

Por otro lado, la actitud del realizador frente a la cámara define otras dos vertientes fundamentales. El *modo observacional* intenta registrar el mundo histórico de la manera más ininterrumpida posible, adoptando la cámara a la postura de una "mosca en la pared" que capta lo cotidiano sin alterar su flujo. Al carecer de entrevistas o narradores, los acontecimientos hablan por sí mismos, convirtiendo al espectador en un intérprete directo de los hechos, una técnica ejecutada en *Hospital* (1977) de Krzysztof Kieślowski. En contraposición, el modo participativo asume que el proceso se construye a partir de la interacción. Aquí, el cineasta renuncia a la invisibilidad para involucrarse activamente con sus sujetos de estudio mediante entrevistas y conversaciones, dejando en evidencia su rol en el descubrimiento de la realidad, dinámica que caracteriza obras como *Roger & me* (1989) de Michael Moore.

Finalmente, el documental también posee la capacidad de enfocar la mirada sobre sí mismo y sobre el individuo detrás de la cámara. El *modo reflexivo* tiene como objetivo desmitificar la aparente objetividad del medio al visibilizar el propio proceso de producción y montaje. Al mostrar elementos como el equipo de filmación y evidenciar las decisiones narrativas, documentales como *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov recuerdan al público que lo que observan es una representación construida y no un reflejo intacto de lo real. Complementariamente, el *modo performativo* reivindica el componente emocional y subjetivo, partiendo de la premisa de que la memoria personal o la identidad del autor son vías legítimas para comprender fenómenos colectivos. Lejos de la demostración racional, filmes como *Super Size Me* (2004) de Morgan Spurlock apelan a la transmisión de una vivencia autobiográfica que conecta visceralmente con las emociones del espectador.

A partir de esta clasificación propuesta por Bill Nichols, es evidente que el cine documental no responde a una única forma de representación, si no a diversas estrategias discursivas las cuales implican diferentes maneras de relacionarse con la realidad y con el otro. Cada uno de estos modos conlleva a decisiones formales

y narrativas específicas que no solamente afectan la construcción del significado, sino también la manera en que se representa a los sujetos y los acontecimientos. En este sentido, dichas elecciones no son neutrales, ya que derivan en consecuencias que van más allá de lo estético y que se ven relacionadas en el ámbito ético, particularmente en lo que respecta a la responsabilidad del cineasta frente a sus sujetos y a la realidad que representa.

B. ¿Qué es la ética y la moral?

La ética y la moral son conceptos estrechamente relacionados pero con funciones distintas en cuanto a su función en la regulación del comportamiento humano. La moral hace referencia al conjunto de normas, valores y costumbres adoptadas por tradición en una sociedad, mientras que la ética constituye la disciplina filosófica que reflexiona de manera crítica y sistemática sobre los fundamentos de dichas normas, evaluando cuáles de esas acciones son realmente correctas y por qué lo son (Cortina y Martínez, 2001).

La moral es, en consecuencia, el objeto de estudio, la ética, la ciencia que lo examina, la primera defiende el cumplimiento de normas surgidas de la costumbre, mientras que la segunda sostiene principios que pueden incluso desafiar la tradición cuando la razón lo dicta.

Las acciones del ser humano, en tanto individuo que se constituye y desarrolla de un contexto social, requieren de un sistema normativo interno que permita delimitar los comportamientos aceptables de aquellos que no lo son. La ética opera como instancia reguladora desde la interioridad del sujeto, a diferencia de la ley, que impone sanciones de carácter externo, orientando la toma de decisiones desde la propia racionalidad moral (Habermas, 1991; Cortina y Martínez, 2001). Dado que los individuos existen en permanente interacción con otros, cada acción produce consecuencias sobre terceros, lo que genera la necesidad de establecer criterios compartidos que regulen cuáles conductas resultan aceptables dentro de una comunidad.

Uno de los primeros y más influyentes pensadores sobre la moral fue Aristóteles, quien sitúa el bien, no en el orden de la subjetividad emocional, sino en el orden

del ser. Actuar moralmente bien no significa seguir reglas externas, sino desarrollar un carácter virtuoso que conduce naturalmente a elegir bien, mediante la práctica sostenida: "Las virtudes las adquirimos ejercitándolas previamente, como ocurre con las demás artes. En efecto, aprendemos las cosas que hay que hacer haciéndolas" (Aristóteles, trad. 1985, II.1, 1103a–1103b).

Los comportamientos morales no surgen de manera aislada, sino que se interiorizan a través de procesos de socialización, especialmente en los primeros espacios de formación como la familia y que varían según el contexto histórico y cultural, dando lugar a distintas formas de entender lo que se considera correcto o incorrecto.

Desde una perspectiva psicológica, este campo de estudio se conoce como Psicología Moral, y parte de la premisa de que la capacidad ética no es un disposición innata en estado acabado, sino una competencia que se construye progresivamente en interacción con el entorno social y cultural (Kohlberg, 1981, p. 17). La teoría de Lawrence Kohlberg es la más influyente; en su obra *The Philosophy of Moral Development* (1981) describe una progresión en el razonamiento moral a lo largo de tres niveles: el *Preconvencional*, donde el juicio se basa en el castigo y el interés propio; el *Convencional*, donde la moralidad se alinea con las normas sociales y las leyes; y el *Postconvencional*, regido por principios éticos universales y la autonomía, demostrando cómo evoluciona la forma en que las personas conceptualizan el bien y el mal.

No obstante, el estudio de la moralidad trasciende el mero razonamiento, integrando otros componentes psicológicos esenciales. Entre ellos se encuentran los afectos morales, donde emociones como la empatía, la culpa y la vergüenza cumplen una función motivacional y de control interno. A su vez, el comportamiento moral se enfoca en las acciones concretas realizadas en situaciones éticas, un aspecto ligado al carácter moral y a la identidad moral del individuo.

Este razonamiento se complementa con otros componentes psicológicos, los afectos morales, emocionales como la empatía, la culpa y la vergüenza, que cumplen una función motivacional y de control interno. Y la cognición moral,

mecanismos de evaluación y toma de decisiones ante dilemas éticos, en el que la responsabilidad y los valores actúan como elementos de autorregulación que ligan las acciones individuales al compromiso social.

C. Ética aplicada a la representación de la realidad

A diferencia del cine de ficción, el documental y otros géneros del cine de no ficción trabajan con el mundo histórico, por lo que requieren una ética específica en su representación. Pablo Lanza (2016) en su investigación *La ética de la representación documental*, define esta ética como un conjunto de responsabilidades morales que asume el realizador al filmar hechos y personas reales. En este sentido, el documental no implica únicamente registrar la realidad, sino también decidir cómo mostrarla y qué consecuencias puede tener dicha representación.

Dentro del cine documental pueden identificarse dos responsabilidades éticas fundamentales. La primera se dirige hacia el espectador y consiste en no distorsionar el sentido de los hechos. Esto implica, en términos concretos:

- no manipular la información de manera que altere su significado
- no falsear la cronología de los acontecimientos
- no presentar elementos ficticios como si fueran reales

Un ejemplo de esta problemática puede observarse en *Roger & Me*, dirigido por Michael Moore, donde la alteración del orden de ciertos hechos con fines dramáticos ha sido señalada como una forma de distorsión.

La segunda responsabilidad es la que el realizador tiene hacia los sujetos filmados. Este punto es especialmente importante, ya que las personas que aparecen en el documental no son simplemente material narrativo, sino individuos reales cuya imagen puede verse afectada por la representación. Según Pablo Lanza (2016), el documental:

- construye personajes

- selecciona fragmentos de la vida de alguien
- puede simplificar o estereotipar a las personas

Por su parte, Para Nichols en *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* (1997), los participantes del documental son denominados "actores sociales" porque, a diferencia de los actores de ficción, no interpretan un personaje ajeno sino que se representan a sí mismos dentro del contexto histórico en el que viven. Esto implica que el realizador debe considerar si la representación puede perjudicar al sujeto, si se respeta su dignidad y si la persona comprende las posibles consecuencias de su aparición en la obra.

En el cine documental gran parte del poder recae en el realizador, ya que es quien toma todas las decisiones formales, desde la posición y el ángulo de la cámara hasta la forma en que se editará el film, los colores que se utilizarán, el tipo de iluminación y el orden en el que se presentarán los hechos. Cada una de estas decisiones influye en la manera en que el espectador interpreta los mensajes visuales.

Por ejemplo, el uso de la música puede modificar la percepción de una escena o de un personaje. Si la música utilizada es suave y melancólica, el espectador puede interpretar la situación como trágica o percibir al personaje como vulnerable, lo que puede provocar sentimientos como tristeza o compasión. Debido a ello, el realizador posee la capacidad de influir en la interpretación del público e incluso de manipular o ridiculizar a los sujetos representados. Es precisamente en este punto donde debe intervenir la ética del realizador para decidir qué es correcto mostrar y de qué manera representarlo, ya que, como señala Pablo Lanza "sin importar que el espectador sea consciente de que no está frente a la persona sino a una construcción audiovisual mediada por la cámara, el documental dice algo sobre un individuo concreto y esto tiene consecuencias" (Lanza, 2016, p. 43).

De este modo, la ética en el documental no se limita al cumplimiento de normas, sino que implica una reflexión constante sobre las consecuencias de representar a otros. Para que este sea ético, según Pablo Lanza debe cumplir tres condiciones; que no exista engaño, que la persona comprenda el uso que se dará a las imágenes y que tenga la capacidad de decidir libremente si desea participar.

En consecuencia, la ética del documental no sólo se manifiesta en la relación entre el realizador y los sujetos filmados, sino también en el discurso que la obra construye sobre la realidad. Toda representación audiovisual organiza y jerarquiza los hechos, produciendo una interpretación particular del mundo histórico.

a. La mirada ética y los límites de la representación documental

La reflexión sobre la ética en el cine de no ficción ha sido planteada por diversos teóricos que analizan la relación entre el dispositivo cinematográfico y la representación del sujeto. Desde este punto de vista, el documental no se considera un reflejo objetivo de la realidad, sino como una construcción moldeada por la mirada del realizador. Nichols en *Introduction to Documentary*. 2ª ed. Bloomington Indiana University Press (2010) dedica un capítulo específico a explicar por qué las cuestiones éticas son centrales en el documental, subrayando que el realizador debe construir relaciones de consentimiento tanto con los sujetos filmados como con la audiencia. Por su parte, Plantinga en *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press, (1997) examina la veracidad (*truth-telling*) como una de las funciones éticas fundamentales del cine de no-ficción, en el cual las decisiones formales adquieren un ámbito moral, ya que el documental trabaja con sujetos reales cuyas vidas continúan más allá de la obra audiovisual.

En esta línea, distintos estudios señalan que la ética documental no puede entenderse como un conjunto de normas universales o códigos preestablecidos, sino como una reflexión constante sobre la práctica cinematográfica. La ética en el documental se forma a través de la relación entre el realizador y el “otro”, relación atravesada por una inevitable desigualdad de poder, en la que el cineasta posee la capacidad de seleccionar, ordenar y dar sentido a las imágenes. En este contexto, el encuadre, el montaje, el movimiento de cámara, el uso del sonido y de iluminación, funcionan como estrategias éticas que determinan la forma en que el sujeto es representado y el grado de exposición de su intimidad.

Pablo Lanza en *La ética de la representación en el documental* (2015) coincide con esta postura al señalar que la ética documental surge del vínculo específico entre el realizador y el sujeto filmado, y no de postulados teóricos. Desde esta

perspectiva, no todo lo que puede ser registrado debe necesariamente ser mostrado, ya que la imagen documental posee una fuerte credibilidad social que puede derivar en prácticas de manipulación, espectacularización del dolor o vulneración de la dignidad humana si no se reflexiona críticamente sobre su uso como lo dice el autor “La ética documental no se agota en la intención del registro, sino que se pone en juego en cada decisión formal que define cómo ese otro será visto” (Lanza, 2015, párr 4.)

Asimismo, el autor problematiza la representación del dolor, la vulnerabilidad y la muerte, señalando que el registro de estas situaciones implica una responsabilidad mayor. El personaje documental no equivale a la persona real, sino que es el resultado de operaciones de selección y simplificación que pueden afectar su imagen pública. En consecuencia, la ética documental se juega en la forma concreta en que se construye al otro dentro del relato, así como en los límites que el realizador decide establecer frente a la exposición de su intimidad.

Dentro de este marco, la obra documental de Krzysztof Kieślowski ha sido reconocida como un referente clave en la problematización ética del acto de mirar. El propio director reflexionó de forma constante sobre los límites del registro documental, dejando ver su incomodidad ante la captura del sufrimiento, la intimidad y la vulnerabilidad de las personas filmadas. La invasión de la intimidad implica una apropiación simbólica del otro, aspecto que Kieślowski identificó como uno de los principales dilemas éticos del cine de no ficción, lo que eventualmente lo condujo a abandonar el documental para dedicarse a la ficción.

Bill Nichols, en *Introduction to Documentary* (2001), señala que el cine documental establece un compromiso ético con el espectador, ya que se presenta como una forma de representación vinculada al mundo histórico. Como afirma el propio autor “Los documentales hablan sobre situaciones y acontecimientos que involucran a personas reales (actores sociales) que se presentan ante nosotros como ellos mismos en historias que transmiten una propuesta o perspectiva plausible sobre las vidas, situaciones y hechos representados” (Nichols, 2017, p. 20).

A diferencia de la ficción, el documental activa una expectativa de veracidad, el público asume que lo que aparece en pantalla corresponde a hechos y sujetos

reales que existieron frente a la cámara. Esta expectativa implica una responsabilidad ética, pues el realizador no solo construye un discurso audiovisual, sino que representa una realidad reconocida como potencialmente observable fuera de la pantalla.

En este sentido, los documentales hablan en nombre de otros y, al hacerlo, participan en relaciones de poder propias del acto de representación. Decidir qué mostrar, cómo hacerlo y desde qué perspectiva supone asumir una posición de autoridad. Así, el documental no se limita a dar voz a quienes quizá no podrían hacerlo por sí mismos, sino que también construye un argumento sobre el mundo histórico, organizando hechos y testimonios para sostener una postura, influir en la opinión pública y propiciar una reflexión crítica.

González Franco, M. G. (1997) en *La complejidad del Tú y el Yo para él Nosotros: Kieslowski* (Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México) habla sobre la obra de Krzysztof Kieślowski, profundiza en la manera en que el director polaco concibe el documental no como un simple registro de la realidad, sino como un espacio de tensión moral permanente. El estudio señala que, en sus primeros trabajos documentales, Kieślowski confronta los límites éticos del acto de filmar, particularmente cuando la cámara se aproxima a la intimidad, al dolor o a situaciones de vulnerabilidad social. La investigación destaca que su progresivo tránsito hacia la ficción no responde a un abandono temático, sino a la búsqueda de un espacio donde pudiera reflexionar sobre los dilemas morales sin intervenir directamente en la vida de personas reales. En este sentido, el documento subraya que la incomodidad del director frente a la exposición del otro revela una conciencia crítica sobre el poder del dispositivo cinematográfico y sobre la responsabilidad implícita en cada decisión técnica.

La principal preocupación ética de Kieślowski sobre el documental radica en la intrusión en la esfera privada de las personas, para él la ficción ofrecía una libertad moral que el documental no permitía. A lo largo de su periodo como documentalista se volvió progresivamente más consciente del papel invasivo que jugaba el documental, y comenzó a reconocer sus limitaciones en relación con la privacidad y la libertad del individuo. Esa tensión entre capturar la realidad y el respeto por la intimidad de las personas filmadas es el núcleo de su pensamiento ético; él mismo

en una entrevista que aparece en su autobiografía *Kieślowski on Kieślowski* (1993, comparado con Danusia Stock) escribió “Tengo miedo de las lágrimas reales. En realidad no sé si tengo el derecho de fotografiarlas” (1993, pp. 315-316).

Esta declaración es el eje alrededor del cual gira todo el debate académico sobre su ética documental.

A partir de los aportes teóricos de Nichols, Plantinga, Pablo Lanza y Gonzáles Franco, se establece un punto clave, la ética en el cine de no ficción no se reduce a un marco normativo rígido, sino que se establece como una práctica relacional que surge entre el realizador, sujeto filmado y espectador. La representación documental implica siempre una relación de poder, en la que el cineasta no solo registra la realidad, sino que la interpreta y la organiza mediante decisiones formales que inciden directamente en la representación pública del otro. Por lo tanto, la técnica cinematográfica no se reduce a un simple procedimiento técnico, sino al espacio en el que se pone en práctica la responsabilidad ética. De este modo, la reflexión teórica converge en un punto fundamental, la ética no es un añadido externo a la obra, sino una condición estructural inscrita en la forma misma de mirar y representar.

Si bien la teoría ha reflexionado de manera considerable sobre la problemática ética del documental en términos generales, existe una menor profundización en estudios que analizan de manera detallada cómo la técnica cinematográfica plasma esa postura ética dentro de una obra específica. En el caso de Krzysztof Kieślowski, la crítica ha destacado su inquietud moral y su problematización de la mirada, pero son escasos los análisis que examinan sistemáticamente cómo sus decisiones formales en el documental expresan y cuestionan esa ética de la representación.

Analizar la técnica en los documentales de Kieślowski es oportuno porque su obra implica un cambio sustancial en la reflexión sobre los alcances del registro documental. Su reconocida incomodidad ante la exposición del sufrimiento y la intimidad revela que la cuestión ética no es un elemento accesorio, sino esencial en su práctica cinematográfica. Estudiar sus estrategias formales permite

comprender cómo la ética no sólo se declara en discursos teóricos, sino que se ejerce o se problematiza en la construcción misma de la imagen.

A partir de estos aportes, queda claro que la ética en el cine de no ficción no se limita a el análisis de recursos formales, aunque estos resultan fundamentales. La mirada ética se configura también en la relación que el realizador establece con el sujeto filmado, en la intención discursiva que orienta la obra y en la posición que se asigna al espectador dentro del dispositivo cinematográfico. En el caso de Krzysztof Kieślowski, su tránsito del documental a la ficción y su explícita incomodidad frente a la exposición del otro permiten pensar que los límites éticos no solo se inscriben en aspectos técnicos, sino en la conciencia crítica del acto de filmar. Por ello, esta investigación no se limitará a identificar recursos técnicos, sino que buscará comprender cómo la técnica, la relación con el sujeto y la construcción de la mirada se articulan en la construcción de una ética de la representación en sus documentales.

A. Lo moral y ético del cine documental

El acto de filmar un documental, a menudo percibido como una simple captura de la realidad, es en esencia un complejo entramado de decisiones éticas, morales y estéticas. La "crudeza" de la realidad, definida como la representación sin filtros de temas como el sufrimiento, la injusticia o la vulnerabilidad extrema, se entrelaza con las profundas responsabilidades del documentalista. Este entrelazamiento establece un dilema central ¿Dónde termina la honestidad y comienza la explotación? La crudeza, para ser ética, debe trascender el mero shock y convertirse en una herramienta para generar empatía, comprensión y, en última instancia, cambio social.

El realizador asume un compromiso ético con el espectador, garantizando que lo representado ocurrió realmente y no hay intención de engaño, precisamente a partir de esa relación con el mundo real, surge una responsabilidad ineludible. La obligación del realizador hacia el espectador radicaría en garantizar que aquello que se representa realmente ocurrió y que los hechos coinciden con la realidad.

Para Bill Nichols en *What to Do About Documentary Distortion? Toward a Code of Ethics* (2007), la ética en el documental no se resuelve mediante normas

abstractas ni códigos preestablecidos, sino que remite fundamentalmente a la confianza entre el realizador y el espectador, una cualidad que en sus propias palabras “debe demostrarse, ganarse y concederse en relaciones negociadas, contingentes y concretas en el aquí y ahora” (Nichols, 2007, p.45).

Este vínculo entre cineasta y espectador no es espontáneo, sino que se construye a través de decisiones formales concretas. Ese compromiso del que habla Nichols parece referirse más bien a un pacto de confianza entre el espectador y cineasta; el espectador es capaz de interpretar un documental como tal porque el cineasta empleó unos procedimientos de compromiso retórico.

Nichols aborda las implicaciones éticas de la representación documental en su obra *La representación de la realidad* (1997). Estableciendo desde el inicio de su obra que las decisiones de representación en el documental no son nunca neutrales, sino que arrastran consigo, responsabilidades éticas, políticas e ideológicas. En su capítulo sobre las modalidades documentales señala directamente “si hay una cuestión ética, política e ideológica predominante en la realización documental, puede ser ¿Qué hacer con la gente? ¿Cómo se puede representar apropiadamente personas y cuestiones?” (Nichols, 1997, p.68).

Nichols plantea esta pregunta como el núcleo ético que atraviesa todas las decisiones del realizador, también identifica que el realizador no responde ante una sola parte sino ante dos simultáneamente, tanto al realizador que habla en nombre o a favor de alguien y en cuanto al público y la aprobación que busca. Esta “doble responsabilidad” es uno de los conceptos más importantes del pensamiento ético de Nichols. El realizador debe responder tanto ante los sujetos que representa como ante los espectadores que recibirán esa representación como verdad del mundo real, traicionar a cualquiera de las dos constituye a una falta ética.

Las responsabilidades del realizador con respecto a su tema y su público; los códigos de conducta y las complejidades del recurso legal, incluyen las implicaciones éticas que transmite la propia representación de tiempo y espacio. Incluso la mirada de la cámara puede indicar la perspectiva ética, política e ideológica del realizador; es decir, la manera en que la cámara mira a una persona ya es en sí misma una toma de posición ética.

Nichols plantea la pregunta ética como el núcleo de toda práctica documental “¿Cuáles son las responsabilidades del realizador para con su público y sus temas? ¿Cómo este debe justificar su presencia y efecto, no solo detrás de cámaras sino también delante de otra gente, en tanto que alimenta confianzas que posteriormente puede traicionar?” (Nichols, 1997, p.15).

Esta interrogante, lejos de ser retórica, atraviesa todas las decisiones de representación y se actualiza de manera distinta según la modalidad adoptada, pues señala que "cada modalidad aborda esta cuestión de un modo diferente y plantea cuestiones éticas características al practicante" (Nichols, 1997, p. 68).

Nichols no plantea una ética genérica, sino que señala que cada modalidad documental genera sus propias tensiones éticas específicas planteando 3 tipo de modalidades diferentes; el de observación, la interactiva y la reflexiva.

En la modalidad de *observación* provoca una inflexión particular en las consideraciones éticas, puesto que esta modalidad se basa en la capacidad de discreción del realizador, el tema de la intrusión sale a la superficie una y otra vez. La pregunta que surge es si el realizador se ha entrometido en la vida de las personas de un modo que la altera irremediabilmente. En la *Modalidad interactiva* la cuestión ética de una relación semejante radica en el modo en que el realizador representa a sus testigos, en particular cuando funcionan, motivos, prioridades o necesidades contradictorias. Finalmente con la *modalidad reflexiva* es que rara vez tiene la meditación sobre cuestiones éticas como interés principal, a no ser que lo haga con el susurro de un relativismo distanciado más dispuesto a criticar las opciones de otros que a examinar las propias.

Finalmente Nichols establece una distinción conceptual importante, la ética va a la par de la política y la ideología ya que estos términos representan la misma problemática dentro de marcos conceptuales diferentes. Aquello que consideramos ética en un sistema puede ser política en el otro.

Esto implica que el compromiso ético del realizador no puede desligarse del contexto histórico, social e ideológico en el que produce su obra, lo cual complejiza cualquier intento de reducirlo a un simple código de conducta. Más allá de reglas o normas formales, la ética del realizador se entiende como parte integral de su

práctica, los asuntos éticos no pueden ni deben de consistir en un código que haya que memorizar, sino en una forma de ser, una parte vital de la vida cotidiana del cineasta. Esta perspectiva lleva a reconocer que las decisiones formales del realizador tienen consecuencias directas sobre el espectador, de ahí la responsabilidad del cineasta que trabaja este género. Nichols señala que en este mismo sentido, el documental siempre implica una estructuración discursiva y nunca será “la verdad en sí misma”.

Existe una desigualdad de poder inherente entre el documentalista (quien posee los medios de representación) y el sujeto retratado. La ética exige la obtención de un consentimiento, que implica transparencia sobre el uso de la imagen y los posibles efectos de la película en la vida del sujeto. El consentimiento o en términos de Nichols el “consentimiento informado”, constituye a uno de los problemas éticos centrales del documental, ya que la naturaleza misma de ese consentimiento es puesta en cuestión, cuando los productores y directores no proporcionan a los sujetos una idea completa y clara sobre la naturaleza de su film, éstos aceptan a ser filmados, pero el resultado genera problemas éticos derivados de la ingenuidad e ignorancia de los participantes quienes no reconocen la verdadera naturaleza del film en el que están involucrados.

En el capítulo III de *Representing reality*, Nichols construye el argumento más importante, la “axiografía” que examina cómo la posición ética del cineasta se inscribe en el espacio fílmico, es decir, cómo las decisiones de encuadre, distancia y duración del plano no son neutras sino que revelan una postura moral. Señala que el código ético del profesional se subdivide en diferentes prácticas institucionales: médicos, investigadores de ciencias sociales, policías, soldados, etc. Cada uno infecta el código profesional y el uso clínico de la mirada de maneras distintas. El cineasta y documentalista también suscribe un código profesional que puede exigir distanciamiento de la realidad antecedente a partir de la cual construye un texto. Sin moverse hacia una intervención ni hacer prestar ayuda a quienes sufren, la respuesta del documentalista sirve para subrayar la intensidad moral de la situación. (Nichols, B. 1991).

El cine documental, en su vocación de representar el mundo histórico, enfrenta una de sus contradicciones más profundas en la relación que establece con las

personas que filma. Lejos de ser una tensión secundaria o anecdótica, el riesgo de tratar a los sujetos como materia prima al servicio de un argumento previo constituye, para la teoría contemporánea del documental, un problema estructural que atraviesa toda la práctica cinematográfica desde sus orígenes griersonianos hasta sus manifestaciones actuales.

El fundamento filosófico de esta problemática remite al imperativo categórico de Immanuel Kant, formulado en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (1785). Kant establece que la acción moralmente correcta exige tratar a todo ser humano como un fin en sí mismo y nunca meramente como un medio para alcanzar un fin ajeno. Aplicada al documental, esta premisa resulta perturbadora, cuando un realizador selecciona a una persona porque ilustra una tesis preconcebida, la somete a la cámara en función de sus propias necesidades narrativas o argumentativas, y edita su imagen para que sirva a un discurso que no controla ni comprende del todo, la está usando, como un instrumento. Esto implica que el sujeto no puede ser reducido a evidencia, a ilustración ni a recurso retórico, aún cuando el documentalista crea actuar en su nombre o en beneficio de una causa.

Las consecuencias de esta instrumentalización son que el sujeto no solo pierde control sobre su imagen, sino que pierde su condición como individuo “en términos corporales y éticos, el realizador retiene el control, la voz y la mirada, y el sujeto queda desplazado hacia una forma mítica de estereotipo reduccionista y especializado, que con mayor frecuencia adopta la figura del héroe romántico o de la víctima impotente” (Nichols, 1991, p. 81).

La moralidad del director se manifiesta en su postura ante los eventos que filma, oscilando entre el observador y el participante. El Cine de Observación Pura, ejemplificado por Frederick Wiseman (*Titicut Follies*, 1967), busca capturar la vida sin intervención, con el director en el rol de "editor de la realidad". No obstante, incluso la selección, edición y estructura del material son actos morales. La crudeza de *Titicut Follies*, al exponer las condiciones inhumanas de una institución mental, generó litigios y prohibiciones, evidenciando el conflicto entre el derecho a la información y el derecho a la dignidad de los sujetos.

En contraste, directores como Werner Herzog cuestionan la objetividad absoluta. Para Herzog, la "verdad extática" es una verdad más profunda lograda a través de la poesía y, ocasionalmente, la invención es superior a la "verdad fáctica". Su influyente "Memorándum de Minnesota" (1999) defiende la libertad del documentalista para "crear" la realidad en aras de una verdad mayor. En obras como *Grizzly Man* (2005), la crudeza no sólo reside en lo filmado, sino en el comentario moral que impone el director, como al decidir no mostrar el metraje de la muerte. Por su parte, *Errol Morris (The Thin Blue Line, 1988)* utiliza métodos como la interrogación para desenterrar verdades, exponiendo la falibilidad de la memoria y la injusticia, con una responsabilidad que se tradujo en la exoneración de un condenado a muerte. La Ética del Vínculo Humano entre el documentalista y los sujetos es, por lo tanto, el cimiento de la obra.

La realización de un documental es un acto inherentemente ético. La crudeza de la realidad no es un simple material, sino un catalizador para el examen moral del director. La honestidad con los sujetos, la responsabilidad en la representación y la intención final de la obra son los pilares sobre los que se construye un documental ético. Diversos directores han legado un rico corpus de conocimiento que subraya que el documentalista no es solo un testigo, sino un mediador moral entre la realidad cruda y la conciencia del espectador. Mientras que la ética busca establecer consensos comunitarios y contratos de veracidad, lo moral apela a la empatía y al respeto por la dignidad humana, siendo el film el testimonio final de esa negociación entre el yo y el otro.

B. Discurso del autor

El discurso del autor en el cine documental no debe entenderse como un reflejo pasivo del mundo, sino como una construcción discursiva que utiliza la realidad como material de base, a diferencia de la ficción, que crea mundos imaginarios. El documental opera en el mundo histórico, donde las acciones tienen consecuencias físicas y morales reales.

Uno de los debates centrales en el cine documental es su relación con la realidad; si bien se pretende ser un "espejo de la realidad", se reconoce que esto es imposible. La base histórica de este debate se remonta a John Grierson, quien es generalmente conocido como el padre del cine documental, ya que definió al

documental como “el tratamiento creativo de la realidad” (Grierson, citado en Nichols, 2001, p. 20). Esta definición aunque breve, tiene implicaciones profundas, al introducir el adjetivo “creativo”, Grierson ya estaba señalando que el documentalista no es un mero registrador pasivo, sino un autor que interpreta. Cuando Grierson acuñó esta definición intentaba distinguir el documental de los noticieros.

Autores como Bill Nichols y Carl Plantinga han explorado la “voz del documental”, argumentando que toda película de no-ficción es un discurso social con un punto de vista. El realizador no solo registra, sino que construye un argumento sobre el mundo histórico, transmitiendo su perspectiva al espectador. El punto de partida teórico más influyente para comprender esta problemática es la obra de Bill Nichols en su libro *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (1997) planteando que el cine documental no funciona como un espejo transparente de lo real, sino que se entiende al documental como un tipo de discurso que se avoca al mundo histórico. Esto significa que el documental comparte con la ciencia, la política y la educación la pretensión de hablar sobre lo real de manera argumentativa, pero a diferencia de esos discursos, su relación con la realidad nunca es directa ni inocente.

El documental no es mimesis ni simple apariencia, se define por su lógica argumentativa, el autor no solo muestra el mundo, sino que realiza una proposición sobre él. La argumentación acerca del mundo, o representación en el sentido de exponer pruebas con objeto de transmitir un punto de vista en particular, constituye la espina dorsal organizativa del documental, una lógica que considera el mundo histórico como base de su representación. Esto significa que cada elemento cinematográfico no es decorativo ni neutral, sino que está subordinado a esa proposición que el realizador construye sobre el mundo. Nichols lo resume de manera directa como “La lógica organizativa de un documental enfatiza un argumento subyacente, una aserción o afirmación sobre el mundo histórico que otorga a este género un sentido de particularidad.” (Nichols, 2001, p. 27).

El documental comienza con la representación concreta de personas, lugares, situaciones y acontecimientos, pero su éxito depende en mucho mayor grado de su capacidad para inducirnos a deducir enseñanzas de mayor grado, perspectivas

más amplias o conceptos más generales a partir de los detalles que ofrece, y cada montaje o corte es un paso hacia adelante en la argumentación. Esto dismantela la idea de que el documental es una simple captación de la realidad, una proposición sobre qué debe verse, en qué orden y con qué peso; el documental se basa en evidencia, pero no es un documento en sí mismo, posee voz y perspectiva; no es el registro bruto de lo real, sino una construcción discursiva con intención persuasiva.

Nichols en *Introduction to Documentary* (2001) no solo entiende a la voz como una forma de “hablar acerca de” a partir de las imágenes, montaje y música, sino también como la manera en que el realizador representa su propia relación con el mundo histórico; es decir, la voz es equivalente al punto de vista autoral.

En este sentido, la voz documental es la huella del realizador en el texto fílmico, la forma en que cada decisión de representación revela una postura frente al mundo. El uso del término “voz” para denotar la perspectiva de la narración rinde tributo a la realización de la no ficción como una forma de comunicación humana. El documental es ante todo, un acto de comunicación humana, y como tal es irreductiblemente subjetivo en sus operaciones de selección y construcción.

Nichols distingue dentro de la lógica documental dos operaciones íntimamente relacionadas, la perspectiva y el comentario. La perspectiva es el modo en que un texto documental ofrece un punto de vista particular a través de su representación del mundo, llevando al espectador a inferir una argumentación, en tanto el argumento está implícito, apoyado por estrategias retóricas y técnicas de organización dentro del documental. El comentario, por su parte, es el modo en que un documental formula una afirmación explícita acerca del mundo o acerca de la perspectiva que ha presentado tácitamente (Nichols, 1997, pp. 68–69).

Esta distinción es fundamental para el análisis de cualquier documental, pues revela que incluso cuando un film parece no decir nada de forma explícita, cuando no hay un narrador, ni entrevistas que dirijan el film, su perspectiva sigue operando de forma silenciosa a través del encuadre, el ritmo del montaje, la duración de los planos y la disposición del material. La neutralidad, no es un estado posible sino

una retórica, una estrategia para hacer pasar por objetivo lo que es siempre una construcción.

Esta imposibilidad de neutralidad no se limita al nivel del argumento o del comentario verbal, sino que incluso alcanza al acto más elemental de la filmación. La mirada de la cámara puede indicar la perspectiva ética, política e ideológica del realizador, pues hablar de dicha mirada implica mezclar dos operaciones distintas, la operación mecánica y literal de un dispositivo para reproducir imágenes y el proceso humano y metafórico de mirar el mundo. Esto significa que el dispositivo cinematográfico nunca opera de forma puramente mecánica, siempre hay una mirada humana detrás de él, una mirada que elige qué enfocar, desde dónde, durante cuánto tiempo y la relación con qué otros planos.

El teórico Carl Plantinga, en su obra *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997), complementa la perspectiva de Nichols desde otro ángulo. Para Plantinga lo que define al cine de no ficción no es tanto la transmisión de argumentos como el hecho de que el realizador asegura que el mundo representado es verídico. La “voz” del documental no remite simplemente a un narrador, sino a la autoridad con la que la propia película habla y construye su relación con el mundo. La teoría de Plantinga se apoya en la forma de conocer el mundo del propio cineasta, la autoridad narrativa que determina cada una de las voces procede de la relación que el cineasta establece con el mundo y que se le lleva a afirmar aspectos del mismo, siempre partiendo de la confianza del autor en la capacidad del hombre de conocer la realidad.

Plantinga identifica tres grandes tipos de voz, la *voz formal*, que transmite conocimientos con seguridad y autoridad; *la voz abierta*, lo que hace con duda; y la *voz poética*, que no transmite conocimientos sino aspectos estéticos del mundo, lo que distingue a estas voces es la autoridad narrativa adoptada por el realizador. En todos los casos, hay una postura autoral que impide hablar con neutralidad, pero en todos los casos existe una postura autoral que impide hablar desde la neutralidad (Plantinga, 1997, pp. 100–102).

Asumir que el documental posee voz y perspectiva, y que no es un documento neutro, transforma radicalmente el modo en que se lo analiza. El investigador no

puede limitarse a leer el documental como si fuera un registro transparente de los hechos que muestra, en cambio debe interrogar las operaciones de construcción que lo conforman, ¿Qué eligió mostrar el realizador y qué dejó fuera?, ¿Qué estrategias emplea para persuadir al espectador?, ¿Desde qué posición ética, política e ideológica habla?.

Estas preguntas adquieren una relevancia particular en la obra documental de Krzysztof Kieślowski. Sus películas no solo registran un momento histórico de la Polonia comunista, sino que reflexionan sobre las implicaciones morales de la representación misma. Su trabajo se sitúa en la intersección de dos tensiones éticas fundamentales: la responsabilidad del cineasta de documentar con honestidad y el imperativo moral de no dañar a los sujetos filmados. Esta tensión explica la evolución de su mirada, desde un observador incisivo hasta un cineasta que concluye que la ficción constituye la vía más ética para abordar las verdades humanas sin traicionar la intimidad de quienes son filmados.

El documental es una forma cinematográfica de naturaleza compleja, irreductible tanto a la objetividad como a la subjetividad pura. No es un espejo de lo real, pero tampoco es una ficción arbitraria, es un discurso construido sobre el mundo histórico, orientado por una voz y una perspectiva autorales, organizado según una lógica argumentativa y atravesando por responsabilidades éticas ineludibles. Comprender esto es condición indispensable para analizarlo con rigor y para reconocer en cada documental no solo lo que muestra, sino también la forma en que elige mostrarlo.

C. La Representación ética del otro: más allá de la mera observación

La representación ética del "Otro" en el cine documental implica un compromiso que trasciende el acto de registrar imágenes, situando la dignidad humana y la honestidad del cineasta como los ejes fundamentales del proceso. El "otro" no es simplemente un sujeto físico presente ante la cámara, sino una construcción discursiva moldeada por patrones de jerarquía y relaciones de poder, donde lo que se representa suele ser aquello que la cultura dominante necesita para definirse a

sí misma (Hall, 1997, p. 258). Esta condición convierte al acto de filmar en un acto político, quien representa ejerce una forma de poder sobre quien es representado.

En *La representación de la realidad* (1997), Nichols introduce el concepto de “actor social” para referirse a las personas reales que aparecen en los documentales. La representación de los actores sociales implica el uso de gente cuyas vidas pueden quedar permanentemente alteradas a causa de este proceso. La organización del espacio cinematográfico, la ubicación del realizador, la proximidad de la cámara a los sujetos, la exclusión o inclusión de información contextual se convierte en el principal medio a través del que las cuestiones éticas se manifiestan de forma concreta en la realización del documental. Esto significa que el “otro” en el documental no es un ente neutral, es una persona real cuya vida, reputación e identidad pueden verse transformadas por el acto de ser representada.

Aquí se pone en duda y se cuestiona los límites de la observación pura, el modo observacional, que busca ser una “mosca en la pared” enfrenta el dilema de convertirse en un acto voyeurista, ya que de este modo puede resultar éticamente problemática cuando el placer estético o el conocimiento tienen prioridad sobre el reconocimiento y el bienestar. El punto de partida para comprender esta tensión se encuentra en Bill Nichols en *Introduction to Documentary* (2001) en donde plantea de manera directa la incomodidad que genera la mirada observacional, esta incomodidad no es accidental, sino constitutiva del modo, como describe Nichols al analizar la representación documental, a veces da la sensación de que la cámara no debería estar ahí.

Uno de los retos más agudos ocurre cuando un actor social se encuentra en “peligro”, el documentalista se enfrenta a la pregunta de si tiene la obligación ética de intervenir para ayudar o si tiene el derecho, incluso la responsabilidad profesional de seguir filmando para documentar el suceso. Algunos realizadores como Krzysztof Kieślowski han optado por renunciar definitivamente al “fetichismo de lo real”, este concepto aparece en la teoría documental para describir la obsesión por capturar la realidad en su estado más crudo, a menudo a costa de la dignidad de los sujetos filmados.

Debido a que este modo carece de un comentario orientativo, el público queda solo para evaluar lo que ve. Esto puede llevar a interpretaciones basadas en prejuicios sociales o a ver los sujetos como víctimas anónimas especialmente si el cineasta no establece una relación humana reconocida con ellos dentro del filme

Kieślowski experimentó de primera mano el dilema del modo observacional, el deseo de alcanzar una "verdad" profunda chocaba con el respeto a la dignidad del sujeto. En sus primeros documentales, se enfrenta a la dualidad de ser un testigo y un intruso. Su cámara, lejos de ser un ente pasivo, es una presencia que altera la realidad. El director aborda este dilema a través de decisiones formales que buscan minimizar el impacto de su presencia y maximizar el respeto por la dignidad de sus personajes.

En este sentido, su obra puede comprenderse a la luz de los debates contemporáneos sobre el documental como discurso, planteados por teóricos como Jean-Claude Bernardet en *Cineastas e Imagens do Povo* (2003), quien sostiene que el cine documental dejó de concebirse como una mera reproducción de lo real para asumirse como una construcción mediada por el cineasta. Desde esta perspectiva, toda representación implica una intervención que configura una visión particular del mundo y de los sujetos filmados.

Así, la cuestión ética no se limita a “mostrar” al otro, sino que implica reconocer que dicha representación está inevitablemente atravesada por una mirada autoral. Como advierte Bernardet “esta problemática no sólo obliga a problematizar la temática y los contenidos, sino que necesariamente conduce a cuestionar el lenguaje” (Bernardet, 2003, p. 213).

En consecuencia, el lenguaje cinematográfico deja de ser un medio transparente y se revela como un dispositivo que puede limitar o posibilitar la aparición del otro en el discurso. En muchos documentales, incluso aquellos con intenciones de denuncia social, los sujetos filmados son integrados dentro de un proyecto discursivo que no controlan completamente, quedando su voz subordinada a las decisiones del realizador. Esta afirmación evidencia que el problema ético central no es únicamente la visibilización del otro, sino las condiciones bajo las cuales dicha visibilidad se construye.

Frente a este panorama, el cine de Kieślowski resulta particularmente significativo, ya que sus estrategias formales tienden a problematizar esta relación en lugar de ocultarla. En lugar de imponer una narrativa cerrada o una interpretación unívoca, sus documentales abren espacios de ambigüedad y observación que permiten al espectador confrontar la complejidad de las situaciones sin reducir a los personajes a categorías homogéneas o estereotipadas. De este modo, su obra se distancia de una representación que instrumentaliza al otro frecuentemente reducido a víctima y propone, en cambio, una aproximación que reconoce su singularidad y dignidad.

En consecuencia, la ética en el cine de no ficción, más que residir en la intención del cineasta, se manifiesta en las formas mismas de la representación; en cómo se construye la mirada, en qué lugar se le otorga al otro dentro del discurso y en qué medida se evita su subordinación a una lógica narrativa que lo excede.

Capítulo III. La construcción de la narrativa y la técnica en el cine documental

A. La narrativa como construcción de la realidad

La narrativa, en su expresión más esencial, es el arte de contar historias. Es el mecanismo cognitivo y estético mediante el cual organizamos eventos en el tiempo para dotarlos de sentido y significado. Aunque tradicionalmente se le asocia de inmediato con la literatura de ficción, la narrativa es un fenómeno ubicuo que permea todas las formas de expresión humana, encontrando en el cine documental un ecosistema teórico complejo. A diferencia de la ficción, donde el autor tiene control absoluto sobre un universo inventado, el cine documental enfrenta el desafío de moldear una historia a partir de la realidad empírica sin que esta pierda su esencia fundamental. La narrativa documental, por lo tanto, no se limita a ser un mero reporte pasivo de hechos aislados, sino que los organiza meticulosamente para crear un discurso con sentido; un argumento estructurado sobre el mundo histórico.

Esta postura es compartida por autores como Carl Plantinga, quien afirma que la narrativa es el método primordial en la no ficción, profundamente arraigado en la necesidad humana de estructurar la experiencia. En su análisis sobre la retórica y la representación, Plantinga define este proceso de manera contundente: "Una narrativa nunca es una copia perfecta del mundo en toda su plenitud, sino una representación particular desde un punto de vista, dado su significado de acuerdo con la perspectiva del autor en una coyuntura histórica particular" (Plantinga, 2011, p. 178).

Esta representación particular no es un fenómeno de generación espontánea que ocurra por el simple hecho de encender una cámara y registrar el entorno. Traducir el caos inherente de la realidad en un material fílmico cohesionado exige una estructura rigurosa. Es en esta intersección metodológica donde la figura del guión documental cobra una relevancia medular, desmintiendo el viejo mito de que la no ficción carece de guión o de que se escribe exclusivamente en la sala de edición. Carlos Mendoza en *El guión para cine documental*, al analizar esta herramienta, establece que el guión precede al rodaje como un andamiaje tanto conceptual como organizativo: "Siguiendo a Feldman, podemos afirmar que el guión es, en esencia, un trabajo de valoración y organización de la investigación; un instrumento para planificar la producción, así como para ordenar las imágenes y los sonidos registrados" (Mendoza, 2010, p. 36).

Así, el guión funge como el esqueleto del dispositivo narrativo, proyectando la perspectiva del autor sobre su investigación. Pero para comprender íntimamente cómo este guión ordena y articula la realidad, es imperativo recurrir a las herramientas de la narratología y transponerlas al análisis de la imagen en movimiento. Es aquí donde los postulados del estructuralista francés Gérard Genette se revelan como una matriz de análisis indispensable. En su obra *Nuevo discurso del relato*, Genette traza una línea divisoria categórica para diseccionar el fenómeno narrativo: "No voy a volver sobre la distinción, hoy admitida por todos, entre historia (el conjunto de los acontecimientos que se cuentan), relato (el discurso, oral o escrito, que los cuenta) y narración (el acto real o ficticio que produce ese discurso, es decir, el hecho, en sí, de contar)" (Genette, 1998, p. 12).

Al trasladar esta tríada al cine de no ficción, comprendemos que la "historia" es el mundo histórico inalterable; el "relato" es la película terminada, el discurso audiovisual; y la "narración" es la intencionalidad del documentalista al estructurar dicho material. El documentalista no captura la historia intacta, sino que produce un relato argumentativo sobre ella manipulando variables fundamentales como el tiempo y la perspectiva. La temporalidad empírica (isocronía) se interviene a través de anacronías como la analepsis o salto al pasado mediante archivo y alteraciones de duración como la elipsis narrativa que comprime años de investigación en minutos, o la pausa descriptiva que detiene el tiempo para contemplar un rostro.

Aunado al manejo del tiempo, la articulación del relato documental depende de un concepto revolucionario de Genette; la focalización. Lejos de ser un simple "punto de vista", Genette la define estrictamente como "una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba 'omnisciencia'" (Genette, 1998, p. 51).

El documentalista ejerce el poder de focalizar decidiendo qué fragmentos de la vida mostrar y cuáles ocultar. Esta conjunción entre la organización investigativa del guion (Mendoza) y la restricción del saber (Genette) encuentra una de sus máximas expresiones y mayores tensiones éticas en el cine de Krzysztof Kieślowski. Antes de su etapa en la ficción, Kieślowski empleó el guión documental como una trampa metodológica para diseccionar la Polonia de su época. Sus célebres documentales ilustran magistralmente una focalización interna sumamente restrictiva.

Llevar la narrativa de la no ficción a estas últimas consecuencias conlleva fricciones éticas ineludibles. A diferencia del novelista que moldea personajes de papel, el documentalista trabaja con la vulnerabilidad ajena. Fue esta crisis ética frente al dolor íntimo y la "tragedia real" lo que eventualmente alejó a Kieślowski del documental, advirtiéndole que el poder de "focalizar" la realidad tiene límites infranqueables cuando se trata de la dignidad del sujeto.

B. Herramientas narrativas en el cine de no ficción

La narrativa en el cine documental demuestra que la no ficción es un constructo discursivo meticulosamente orquestado. La necesidad humana de contar la historia de un mundo exige un rigor plasmado en el guión, el cual opera diseccionando el tiempo y focalizando la información para forjar un argumento. No existe el "grado cero" del relato; lo que observamos en la pantalla no es la realidad fluyendo intacta, sino el triunfo de la estructura narrativa sobre la empiria. Comprendida esta base teórica y estructural de cómo se conceptualiza y ordena discursivamente la realidad, resulta imperativo adentrarse en la materialidad de este lenguaje. Por ello, analizaremos las herramientas formales específicas que hacen posible esta transmutación de la historia al relato, abordando a profundidad las técnicas determinantes en el cine documental: la semántica del encuadre, la sintaxis del montaje, y la función expresiva del sonido y la luz.

a. El encuadre y el plano: La ética de la proximidad

A menudo, como espectadores, nos sumergimos tanto en la narrativa y la emoción de una película que olvidamos un hecho fundamental: todo lo que vemos en la pantalla ha sido meticulosamente seleccionado y delimitado. La cámara no es un ojo pasivo que se limita a registrar la realidad de manera aleatoria, sino una herramienta de selección intencional que condiciona nuestra percepción. En su obra *El arte cinematográfico* (1995), los académicos David Bordwell y Kristin Thompson abordan el concepto del encuadre no como un mero contenedor visual, sino como uno de los elementos más poderosos del lenguaje del cine.

Para Bordwell y Thompson, el encuadre es una decisión fundacional en la puesta en cámara. Si bien en un sentido estrictamente físico o geométrico, los autores definen el encuadre como el borde de la imagen y su análisis se centra en advertirnos que este borde jamás es neutral. El encuadre define activamente la imagen al imponer un punto de vista específico sobre el material fílmico.

Es así que el encuadre establece una relación jerárquica y psicológica entre la cámara y lo filmado. Esto abarca el ángulo, el nivel, la altura y la distancia. La

elección entre un gran plano general para mostrar aislamiento o un primerísimo primer plano para desnudar el alma de un personaje manipula nuestra cercanía emocional con la acción.

David Bordwell y Kristin Thompson nos señalan que el encuadre construye la película. Al decidir qué incluir, qué excluir y desde qué posición y distancia observar, el cineasta ejerce un control absoluto sobre el relato y la respuesta psicológica del público. Entender el encuadre por lo tanto, no es solo aprender sobre los bordes físicos de una pantalla, sino comprender la manera misma en que el cine piensa y articula visualmente su mundo.

El Encuadre es la primera y más fundamental decisión narrativa, ya que establece una frontera de lo que se incluye en la pantalla y lo que se excluye. Esta decisión siempre tiene una carga moral y un impacto en la narrativa como la narración por exclusión, es decir, lo que está dentro o fuera de cuadro se convierte en una herramienta narrativa poderosa.

El documentalista puede optar por no mostrar un rostro en un momento de vulnerabilidad extrema, obligando al espectador a imaginar la emoción. Esta exclusión no es una omisión, sino un gesto ético de contención, respetando el pudor del sujeto y enfocando la narración en la sugerencia en lugar de la exposición gráfica.

En este sentido, el fuera de campo también forma parte del discurso documental, ya que aquello que no se muestra participa activamente en la construcción del significado. Desde una perspectiva ética, la decisión de limitar la visibilidad puede funcionar como una estrategia de respeto hacia la integridad del sujeto representado, evitando convertir su experiencia en un espectáculo visual. Así, la ausencia se transforma en un recurso expresivo que mantiene el equilibrio entre la información narrativa y la responsabilidad moral del realizador.

El cine es mucho más que la simple captura de imágenes en movimiento; es un lenguaje complejo donde cada decisión técnica conlleva un peso narrativo. Uno de los elementos fundamentales de esta gramática visual es el tamaño del plano. Lejos de ser una elección arbitraria, esta determina la relación del espectador con

la historia. Existe, por tanto, una conexión vital entre el tamaño del plano, su contenido material y su valor dramático.

Marcel Martin en su libro *El lenguaje del cine* (2002) comenta que la amplitud de un plano es inversamente proporcional a la cantidad de información que se desea destacar; un plano se cierra a medida que el elemento mostrado cobra mayor significado ideológico o emocional. Asimismo, el tamaño del plano condiciona su duración en la pantalla. Un plano general exige más tiempo de lectura visual para que el espectador asimile el entorno, mientras que un primer plano, aunque puede ser breve, a menudo se alarga para obligar al espectador a confrontar una emoción profunda, demostrando que el valor dramático siempre supera a la simple descripción.

De acuerdo con el *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual* (1999) de Federico Fernandez Díez y José Martínez Abadía, la tipología de los planos se clasifican principalmente según la escala humana; es decir, tomando como referencia el tamaño de la figura humana en relación con los bordes del encuadre. El Gran plano general (GPG) muestra un escenario muy amplio donde la figura humana no aparece o, si lo hace, es apenas perceptible. Su función es principalmente descriptiva y de situación, mostrando el entorno donde se desarrollará la acción. El Plano general (PG) muestra a los personajes de cuerpo entero, pero dejando mucho espacio libre a su alrededor. Permite ver la interacción del personaje con su entorno más inmediato. En el Plano entero (PE), los límites inferior y superior del encuadre coinciden casi exactamente con los pies y la cabeza del sujeto. El personaje es el protagonista visual, pero aún se aprecia su acción corporal completa. El Plano americano (PA) corta al personaje aproximadamente por las rodillas o ligeramente por encima de ellas. Se originó en el cine western para mostrar las pistolas de los vaqueros. Es ideal para mostrar la conversación entre los personajes. El Plano medio (PM) corta al sujeto por la cintura o el pecho. Permite un acercamiento mayor a la expresión del personaje mientras se sigue utilizando el lenguaje corporal de las manos. El Primer plano (PP) corta al personaje por los hombros o el pecho alto, aislando el rostro. Su función es fundamentalmente psicológica y dramática, buscando que el espectador conecte con los sentimientos y emociones del sujeto. El Primerísimo primer plano

(PPP) corta desde la frente hasta la barbilla. Es un plano de máxima intimidad, tensión o impacto emocional, centrando toda la atención en la mirada o el gesto facial. El Plano detalle (PD) se centra en un objeto específico o una parte muy concreta del cuerpo (unos ojos, una mano, un anillo). Su función es narrativa y de énfasis, para mostrar algo que el espectador no debe pasar por alto.

Esta escala de planos permite entender cómo el director decide fragmentar el espacio escénico para guiar la atención del espectador y construir el mensaje audiovisual. Comprender el encuadre y la tipología de los planos es, por lo tanto, descifrar la forma en que el cine piensa. Este conocimiento nos invita a abandonar la ilusión de ser espectadores pasivos frente a una ventana neutral, para convertirnos en lectores activos de un lenguaje complejo, donde cada recorte del espacio es la primera y más poderosa declaración narrativa de una película.

b. El montaje: La manipulación ética del tiempo y el espacio

Si el plano es la palabra, el montaje es la sintaxis, el proceso que organiza los planos y les otorga significado y ritmo. En el cine de no ficción, el montaje es el principal punto de fricción entre la realidad y la construcción narrativa.

El montaje es una parte fundamental del documental, porque a través de la selección y el orden de los planos se construye el significado de lo que el espectador ve. La forma en que se organizan las imágenes influye directamente en cómo se entienden los hechos y pueden aclarar o modificar su sentido. Por eso, la ética del documental no depende solo de lo que se filma, sino también de cómo ese material se edita y se presenta, ya que esa decisión afecta la relación entre la película, las personas retratadas y el público.

Para tener una idea de que es el montaje y cómo funciona, tomaremos el ensayo de Marcel Martin, *El lenguaje del cine* (2002).

Martin sitúa al montaje no solo como una herramienta técnica, sino como el corazón mismo de la cinematografía. Para él, el cine no existe sin el montaje. Es el elemento que le otorga su identidad específica frente a otras artes. En términos

prácticos y formales, el autor establece que “el montaje es la organización de los planos de un film en ciertas condiciones de orden y duración.” (Martin, 2002, p.144)

Sin embargo, esta definición trasciende lo técnico para convertirse en un acto de creación pura. El montaje es una operación dialéctica, una síntesis de fragmentos que, al unirse, generan un significado mayor que la simple suma de sus partes. Es la condición necesaria para que una sucesión de imágenes adquiriera un sentido estético e ideológico completo.

Martin sintetiza las formas de montaje en tres categorías operativas: el Montaje rítmico es la base técnica y emocional. Se define por la métrica (la longitud de las tomas dictada por el interés psicológico) y la plástica (el tamaño de los planos y el movimiento interno). El Montaje ideológico busca comunicar un punto de vista, un sentimiento o una idea creando relaciones entre los hechos. Utiliza vínculos de tiempo, lugar, causa, consecuencia o paralelismos. El Montaje narrativo (estructural) se enfoca en cómo se organiza la totalidad de la historia en el tiempo. Puede ser lineal (orden cronológico), invertido (saltos constantes entre presente y pasado), alternado (acciones estrictamente simultáneas que convergen) o paralelo (yuxtaposición de acciones que no ocurren al mismo tiempo, pero que se unen para crear un significado simbólico, como la comparación de distintas épocas).

Para Martin, el montaje es el verdadero cincel del cineasta. Es a través del montaje que la realidad fragmentada capturada por la cámara se organiza, adquiere ritmo, estimula la psicología del espectador y, finalmente, se transforma en un discurso humano, emotivo y profundamente ideológico.

En el documental, el montaje representa el principal punto de fricción entre la realidad capturada y la construcción narrativa. Al aceptar que el cine no existe sin esta unión de fragmentos, debemos reconocer también que no existe la neutralidad absoluta ni en la cámara ni en el corte. Cada decisión del cineasta en el montaje, constituye en el fondo un juicio de valor que altera o define el sentido de los hechos.

Esta responsabilidad moral se manifiesta de manera crítica en lo que Martin denomina el montaje ideológico. Al establecer vínculos de tiempo, causa o paralelismos, el director ejerce un poder inmenso sobre la percepción del

espectador. La línea ética se traza precisamente en el uso de este poder; el montaje puede ser utilizado como una herramienta para revelar una verdad humana profunda o, por el contrario, para distorsionar la realidad y forzar una visión de manera engañosa.

Asimismo, esta ética profesional implica una responsabilidad directa hacia los sujetos retratados. Dado que el montaje narrativo dictamina cómo se organiza la historia y se construye el significado final, la integridad y la dignidad de las personas documentadas quedan a manos del editor. Alterar el contexto de sus acciones o manipular sus testimonios a través de la reordenación de los planos supone una conducta poco ética hacia quienes han confiado su imagen e historia a la lente.

c. El sonido y la "voz": La retórica de la autoridad

En el ámbito cinematográfico, el sonido ha sido históricamente pasado a un segundo plano frente a la presencia de la imagen. Sin embargo, tal como se expone en el *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual* (1999) de Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía, el sonido constituye una mitad del mensaje. Lejos de ser un simple adorno, el entorno acústico articula el espacio, dirige la atención y genera emociones en el espectador.

Fernández y Martínez exploran cómo el paso del cine mudo al cine sonoro representó una revolución que transformó radicalmente este ámbito. El sonido liberó a la imagen de la necesidad de ser exageradamente gestual o de depender de intertítulos de texto para explicar la trama.

El sonido entre sus principales aportaciones destaca su capacidad para otorgar realismo y continuidad temporal. Un sonido ambiente constante es capaz de unificar una serie de planos visualmente fragmentados, creando en la mente del espectador la ilusión de un espacio y tiempo continuos. Además, el sonido añade un inmenso valor al espacio "fuera de campo"; lo que no se ve en la pantalla cobra vida a través de lo que se escucha, expandiendo los límites físicos del encuadre.

El componente sonoro de una obra no es un elemento único, sino una mezcla compleja compuesta por cuatro pilares fundamentales que el manual explica cómo: la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio. La palabra, ya sea en forma de diálogo entre personajes o como voz en off, es el vehículo principal para la transmisión de información explícita. Hace avanzar la trama y permite la caracterización profunda de los personajes. La música ejerce una función predominantemente emocional y rítmica. La música anticipa acciones, subraya estados de ánimo y establece el tono general de la escena, funcionando como un puente directo hacia la psicología de la obra y de los personajes. Los efectos sonoros y ambientales son los responsables de unir la imagen a la realidad física. Al escuchar pasos, el viento o el bullicio del tráfico de fondo no sólo construyen la atmósfera, sino que aportan textura y verosimilitud a lo que el espectador está viendo. El silencio, en el lenguaje audiovisual, nunca es un vacío absoluto ni un defecto técnico; es una herramienta expresiva de alta intensidad. Se utiliza para generar tensión, aislar a un personaje en su mundo interno o subrayar el impacto de una revelación dramática.

A todos estos conceptos y a la composición del sonido que establecen Fernández y Martínez queremos integrar algunos conceptos clave que Michel Chion en su libro *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (1993), retoma en términos clásicos del análisis fílmico (diegético y extradiegético) pero los redefine y ajusta porque considera que la división tradicional a veces es insuficiente o ambigua para explicar la complejidad del sonido en el cine.

Chion explica que aquellos sonidos cuya fuente pertenece al mundo de la historia que se está contando y en donde los personajes pueden escucharlo al mismo tiempo pertenecen a un término que vamos a llamar diegético y el autor divide esto en dos categorías: el “Sonido In” es el sonido diegético cuya fuente aparece directamente en la pantalla, y el “Sonido Fuera de Campo” es el sonido diegético cuya fuente no se ve en la pantalla, pero que pertenece al mismo espacio-tiempo de la escena. El sonido extradiegético es el “Sonido Off” para Chion, y es el sonido cuya fuente no sólo es invisible, sino que está situada en otro tiempo y/o en otro lugar distinto al de la acción mostrada. Los personajes en la pantalla no pueden

escucharlo, es aquí donde entran la música de fondo y las voces de narradores omniscientes.

Así vemos que el sonido es una composición que moldea nuestra percepción del tiempo, del espacio y de la psicología de los personajes y del espectador. Comprender la palabra, la música, los efectos y el silencio como herramientas narrativas es esencial. Al final, el lenguaje cinematográfico alcanza su máxima eficacia cuando el sonido y la imagen conviven al mismo tiempo para crear una representación de la realidad.

En relación con la ética documental, la manipulación sonora mediante musicalización, edición o diseño de efectos puede alterar la percepción de la realidad filmada. El sonido debe ser cuidadosamente trabajado, lo que implica que su construcción es siempre una decisión estética y narrativa. Por ello, en el documental, la elección de privilegiar el sonido directo y respetar el entorno sonoro puede entenderse como una estrategia de autenticidad y de respeto hacia los sujetos filmados.

Desde esta perspectiva, la idea de una ética de no cruzar el límite visual puede ampliarse al plano sonoro, para no intervenir excesivamente el sonido, no dramatizar artificialmente la escena y no imponer emocionalmente una interpretación, sino permitir que el entorno sonoro y la palabra de los protagonistas conserven su autonomía. Así, el sonido no se convierte en un instrumento de manipulación, sino en un recurso que acompaña la realidad sin distorsionarla.

d. La luz: La exposición detrás de la pantalla

El color ha sido ampliamente estudiado como un lenguaje visual capaz de manipular emociones y construir narrativas. Teóricas como Patti Bellantoni y Eva Heller coinciden en que el espectro cromático no es un mero adorno estético, sino un dispositivo psicológico y sociológico que dialoga de manera directa con nuestro subconsciente y las emociones que evoca un color. Particularmente en el cine documental, esta deliberación cromática adquiere una dimensión ética profunda;

pues, como demuestra la obra de cineastas como Krzysztof Kieślowski, el color nos ordena cómo debemos sentirnos frente a la realidad retratada.

Sin embargo, si el color ancla al espectador a una experiencia biológica y cultural del mundo, su ausencia abre la puerta hacia un nivel de lectura completamente distinto. En sus inicios, el cine prescindió del color por meras limitaciones químicas y económicas, pero hoy en día, la elección del blanco y negro es una postura artística y conceptual.

Es aquí donde el análisis debe cambiar de rumbo, encontrando su justificación teórica en el pensamiento de Rudolf Arnheim. En su obra clásica *Arte y percepción visual* (1954), Arnheim plantea una premisa fundamental; el cine alcanza su estatus de arte precisamente porque no es una réplica exacta de la realidad.

Mientras otros autores buscan el realismo, Arnheim argumenta que la ausencia de color es una ventaja psicológica. Al eliminar el color, el cerebro del espectador no se distrae con la superficialidad de la realidad y se ve obligado a concentrarse en la forma, el movimiento y el significado simbólico. Para Arnheim, el blanco y negro crea un distanciamiento necesario que convierte la imagen en un objeto de contemplación estética, no en una mera copia de la vida.

El formato en blanco y negro constituye el cimiento estructural del lenguaje cinematográfico. La ausencia de color nunca es vista como una deficiencia empobrecedora, sino como una herramienta de abstracción indispensable. Al despojar a la imagen proyectada de su cromatismo natural, el blanco y negro obliga tanto al director como al espectador a enfocarse enteramente en la forma, el contraste, la iluminación y la geometría compositiva del encuadre.

El blanco y negro significa, por ende, la intervención consciente y deliberada del creador; al no poder replicar el mundo con exactitud, el director se ve forzado a interpretar la realidad, traduciéndola a una dramática escala de valores lumínicos. Para el autor, decodificar esta escala es un acto cognitivo superior en el que la mente del espectador participa activamente completando la información.

Rudolf Arnheim postula que la iluminación no es una mera herramienta física para hacer visible el entorno, sino una fuerza compositiva activa. A través del claroscuro

y la distribución del brillo relativo, el creador esculpe el espacio, jerarquiza la información y otorga un profundo peso psicológico a la imagen. Para Arnheim, la luz expansiva revela y aclara intelectualmente, mientras que la sombra proyecta misterio, conflicto o pesadez.

Al trasladar esta teoría a la ética del cine documental, la elección misma del blanco y negro trasciende lo puramente estético para convertirse en un escudo moral y una postura de cuidado hacia el sujeto. En la no ficción, decidir cómo iluminar a un ser humano es decidir cómo enmarcar su verdad existencial. Aquí, el nivel de exposición dicta la frontera entre la empatía y la explotación. Un exceso de luz puede resultar invasivo, exponiendo la vulnerabilidad con una crudeza casi clínica que desnuda al sujeto sin piedad. Por el contrario, la subexposición y el uso deliberado de las sombras en la escala de grises actúan como un velo protector; quitarle exposición al sujeto se convierte en un acto ético que resguarda su realidad íntima y su dignidad frente a la mirada devoradora de la cámara.

Esta tensión es fundamental al analizar las dimensiones éticas en la obra de documentalistas como Krzysztof Kieślowski. En su etapa documental, la cámara y su luz funcionaban como herramientas para desentrañar la realidad social, pero pronto se revelaron como posibles intrusos en el dolor ajeno. La luz que expone la intimidad real plantea la pregunta de si el director tiene el derecho de hacer visible aquello que, por dignidad, pertenece a la sombra privada del individuo.

En el documental, la luz y la sombra funcionan como juicios de valor. Siguiendo el principio de Arnheim de que la luz organiza nuestra comprensión del mundo, el documentalista ejerce un poder ético sobre sus sujetos; al decidir cuánta exposición otorgarles en el espectro del blanco y el negro, cada decisión lumínica negocia constantemente la delgada línea entre la revelación de la verdad y la protección de la dignidad humana.

Capítulo IV. Técnica y construcción de la mirada ética en el documental de Kieślowski

A. Enfoque y tipo de investigación

La presente investigación se desarrolla bajo un enfoque cualitativo, orientado a la interpretación y comprensión del corpus seleccionado. Este enfoque permite analizar las decisiones formales no como elementos aislados, sino como estructuras significativas que configuran una postura ética dentro del relato documental.

Se trata de una investigación de tipo básico, con un alcance descriptivo–explicativo. Es descriptiva en tanto examina los recursos formales encuadre, planos, montaje, sonido, movimiento de cámara y tratamiento de la imagen presentes en los documentales seleccionados; y explicativa porque busca establecer cómo dichas decisiones intervienen en la construcción de una mirada ética y en la delimitación de los márgenes de representación del otro.

B. Diseño metodológico y corpus de análisis

El diseño metodológico es de carácter documental, desarrollado mediante una estrategia de estudio de caso centrada en la etapa documental de Krzysztof Kieślowski.

El corpus está conformado por tres obras representativas de este periodo: *Gadające głowy* (*Cabezas parlantes*, 1980), *Siedem kobiet w różnym wieku* (*Siete mujeres de diferentes edades*, 1978) y *Szpital* (*Hospital*, 1976).

La unidad de análisis está constituida por secuencias específicas en las que se evidencian situaciones de vulnerabilidad, exposición de la intimidad o representación del sufrimiento, así como momentos en los que se manifiesta la intervención o distancia del realizador frente a los sujetos filmados.

C. Método y procedimiento de análisis

El análisis se realiza mediante un enfoque observacional y analítico del material audiovisual, basado en el visionado reiterado de los documentales, la segmentación en secuencias significativas y la descripción detallada de sus recursos formales.

Posteriormente, dichas decisiones son interpretadas a la luz del marco teórico sobre ética y representación, con el fin de establecer la relación entre forma cinematográfica y postura ética.

El análisis se estructura a partir de una matriz de preguntas aplicada a cada obra:

- ¿Qué tipo de situación ética se registra?
- ¿Cómo el encuadre y la distancia regulan la cercanía o exposición del sujeto?
- ¿Qué se decide mostrar y qué se omite?
- ¿Cómo opera el montaje: intensifica, limita o atenúa la situación?
- ¿Cómo el sonido y el silencio evitan o producen manipulación emocional?
- ¿Cómo el contraste lumínico invade o protege la historia del otro?
- ¿Cómo se construye la relación entre el realizador y el sujeto?
- ¿Qué límites éticos se establecen frente a la intimidad y el sufrimiento?

D. Criterios y herramientas de análisis

El análisis retoma elementos de la propuesta metodológica de Luis Razgado, adaptados al enfoque de la investigación. Se consideran los siguientes componentes:

- Ficha técnica
- Sinopsis
- Contexto social de producción y del autor
- Análisis de recursos formales: encuadre, planos, montaje, sonido y contraste lumínico (color/blanco y negro))

Las herramientas de análisis se centran en la observación sistemática de los elementos formales, tales como tipo de encuadre, duración del plano, movimientos de cámara, uso del sonido y estrategias de montaje, con el fin de descomponer la estructura audiovisual y comprender su funcionamiento en la construcción del sentido.

E. Justificación metodológica

Esta metodología se fundamenta en la necesidad de analizar el documental como una construcción formal en la que cada decisión técnica produce sentido y posicionamiento ético. A través del estudio detallado de los recursos audiovisuales, se busca comprender cómo la forma cinematográfica interviene en la representación del otro y en la delimitación de sus márgenes éticos.

Capítulo V. Decisiones formales y construcción de la mirada ética: análisis del caso de estudio

A. Marco histórico-social de los documentales de Kieślowski

Los documentales *Hospital*, *Cabezas parlantes* y *Siete mujeres de diferentes edades* se inscriben en el contexto de la Polonia de las décadas de 1970 y principios de 1980, bajo un régimen comunista caracterizado por la censura, la ineficiencia burocrática y un progresivo deterioro de las condiciones de vida. Este periodo estuvo marcado por la escasez económica, la desilusión social y un creciente distanciamiento entre el discurso oficial del Estado y la experiencia cotidiana de la población.

En este contexto, el cine documental se convirtió en un medio privilegiado para registrar la realidad social desde una perspectiva observacional, evitando los discursos directos y sorteando los mecanismos de censura. En este sentido, Krzysztof Kieślowski desarrolló una práctica documental orientada a revelar las tensiones éticas y sociales de la vida cotidiana, más allá de la propaganda oficial.

Estas condiciones se hacen especialmente visibles en el ámbito institucional, como ocurre en *Hospital*, donde el sistema sanitario aparece atravesado por la sobrecarga laboral del personal, el bajo presupuesto, la escasez de recursos y el

uso de material médico deficiente, evidenciando un funcionamiento precario que repercute directamente en la atención de los pacientes.

Por otra parte, en *Cabezas parlantes*, el contexto se manifiesta a través de la voz de los individuos, quienes, desde distintas edades, expresan deseos, preocupaciones e inquietudes que reflejan tanto aspiraciones personales como un profundo desgaste social. Este retrato se sitúa en un momento clave de la historia polaca, cercano a las movilizaciones sociales de 1980, donde emergen demandas colectivas relacionadas con la libertad, la verdad y la justicia.

Finalmente, *Siete mujeres de diferentes edades* aborda este mismo contexto desde la observación de la disciplina corporal y la rutina, mostrando las exigencias físicas y la repetición en la práctica del ballet, lo que permite comprender cómo las estructuras sociales también se inscriben en el cuerpo y en la vida cotidiana de los sujetos.

De este modo, los tres documentales configuran una visión complementaria de una sociedad atravesada por limitaciones estructurales y tensiones sociales, donde las instituciones, los discursos individuales y las prácticas cotidianas revelan distintas dimensiones de una misma realidad histórica

B. *Gadające głowy (Cabezas Parlantes)*

a. Ficha Técnica:

Título: "Cabezas Parlantes"

Año: 1980

Duración: 15min.

País: Polonia

Director: Krzysztof Kieślowski

Género: Cortometraje documental

b. Sinopsis:

Krzysztof Kieślowski entrevista a decenas de polacos de distintas edades y les hace tres preguntas simples: ¿Cuántos años tienes? ¿Quién eres? y ¿Qué es lo que más deseas?

Las respuestas las ordena cronológicamente., desde un bebé de un año hasta una anciana de cien años. Se observa cómo los deseos cambian ante un contexto sociohistórico polaco.

c. Análisis

c.1. Tema/ problema

El cine documental se enfrenta constantemente a un dilema fundamental; el cómo retratar la realidad humana, con todas sus vulnerabilidades y sufrimientos, sin caer en el morbo o la manipulación. En “Cabezas Parlantes”, el director polaco Krzysztof Kieślowski resuelve este dilema mediante una rigurosa depuración que se traduce en una profunda postura ética.

En un contexto histórico donde la individualidad polaca se encontraba asfixiada por un Estado totalitario comunista, Kieślowski no recurre al panfleto político ni a la denuncia explícita. Por el contrario, opta por la introspección. A través de decisiones precisas en el encuadre, la distancia, el montaje, el color y el diseño sonoro, el realizador construye un espacio seguro y respetuoso para sus personajes. La película actúa como una reflexión social y un espejo de la humanidad, demostrando que en una sociedad opresiva, devolverle la voz al individuo y validar sus deseos más íntimos constituye, en sí mismo, un acto de profunda disidencia.

c.2. Planos y encuadre

La relación entre el cineasta y sus sujetos se establece, en primer lugar, a través de la lente. En Cabezas Parlantes, Kieślowski toma la decisión radical de aislar a sus entrevistados de su entorno. Al utilizar un primer plano únicamente, cerrando el cuadro sobre los rostros desde la altura de los hombros hacia arriba y aplicar un desenfoque al fondo, el director elimina casi por completo el contexto social e

histórico del plano. No vemos fábricas, casas, indicadores de pobreza o estatus o algo que nos permita ver el entorno de las personas, no vemos el contexto en el que viven, solo observamos a la sociedad expresando lo que piensan.

Esta decisión de invisibilizar el espacio físico tiene un propósito ético claro; la de otorgar a todas las personas exactamente la misma jerarquía en la pantalla. La lente, situada a menos de metro y medio de distancia de los sujetos, obliga al espectador a sostener una mirada íntima y directa con personas que están respondiendo preguntas profundamente existenciales.

En sintonía con el encuadre cerrado, el comportamiento de la cámara refuerza el respeto por la autonomía del sujeto. En el documental predomina de manera absoluta la cámara fija. La lente de Kieślowski no se mueve, no realiza paneos bruscos, ni utiliza el zoom de acercamiento para dramatizar una lágrima o forzar la intensidad de una expresión.

El significado ético de esta inmovilidad es inmenso, pues la cámara estática representa a un observador paciente. Al no invadir el espacio físico ni emocional del sujeto con movimientos invasivos, el encuadre fijo otorga a cada persona su propio espacio de dignidad. Esta equidad visual asegura que el relato de un niño tenga la misma importancia y peso visual que las reflexiones de una anciana de cien años.



Cabezas parlantes (1980) Kieslowski



Cabezas parlantes (1980) Kieslowski

c.3. Contraste lumínico

A este despojo se suma el uso del blanco y negro con un alto contraste, el cual resalta las texturas de los rostros, las arrugas y las miradas. Pues la función del blanco y negro es para enfatizar más en las palabras de los personajes y menos en lo que se ve visualmente a cuadro; sin distracciones de color o de contextos, solo el peso de la voz.

La falta de color actúa como un elemento que une y proyecta la imagen a su esencia más pura. Aísla al individuo de las distracciones periféricas y obliga al espectador a enfocar su atención únicamente en la condición interior de la persona. Al despojar a la imagen de adornos cinematográficos, la cámara asume una posición de escucha activa y respetuosa; no juzga mediante el encuadre ni manipula el entorno, simplemente confía plenamente en el paisaje interior que revela cada rostro.

c.4. Montaje

Si la cámara proporciona la intimidad, el montaje es la verdadera estructura narrativa del documental. En lugar de entrelazar las respuestas temáticamente por ejemplo, agrupando a todos los que hablan de libertad o los que tienen deseos más personales, Kieślowski opta por un montaje estrictamente cronológico, comenzando con un niño nacido en 1979 y terminando con una mujer nacida en 1880. Cada intervención está precedida, a modo de intertítulo, por el año de nacimiento de la persona.

Se trata de un montaje evidente, transparente, que no busca engañar al espectador creando falsos diálogos entre los entrevistados. Al ordenar las respuestas de esta manera, el montaje revela la evolución natural del pensamiento y los deseos humanos. Observamos cómo cambian las prioridades colectivas e individuales; se transita de los deseos materiales y concretos de la infancia, a las urgentes preocupaciones políticas y sociales de la adultez, hasta desembocar en la profunda reflexión filosófica de la vejez, donde el anhelo principal es que la vida tenga sentido y haya paz.

Este montaje cronológico suaviza la transición entre personajes mediante el corte directo y, al mismo tiempo, fomenta la introspección. No solo sumerge al espectador en la narrativa polaca de 1980, sino que lo obliga a cuestionarse a sí mismo; quién soy, quién fui, qué quiero, qué quería. El arco colectivo de la vida humana se despliega sin desviaciones, intensificando el sentimiento de empatía y limitando cualquier interpretación personal sobre los hechos.





Cabezas parlantes (1980) Kieslowski

c.5. Voz, sonido y silencio

El diseño sonoro de *Cabezas Parlantes* es extremadamente minimalista y se apoya casi en su totalidad en el sonido directo. A lo largo de las entrevistas, hay una ausencia total de música extradiegética. Esta decisión es crucial en el terreno ético. En el cine la música suele utilizarse como una herramienta para dictarle al espectador qué emoción debe sentir frente a una imagen. Al eliminarla, Kieślowski se niega rotundamente a manipular emocionalmente las respuestas de sus entrevistados.

El impacto del filme proviene exclusivamente del peso y la honestidad de las palabras. Al carecer de estímulos sonoros externos, la concentración recae en las voces y es esta austeridad la que resalta el valor del silencio. El sonido directo captura las respiraciones, los titubeos y las pausas introspectivas de los entrevistados antes de responder, son los que dan peso al documental, pues nos damos cuenta del verdadero sentimiento y la honestidad de cada respuesta. Esos silencios son tratados con la misma dignidad y respeto que las palabras pronunciadas, permitiendo una conexión de persona a persona entre el sujeto en pantalla y el espectador.

c.6. Ética y la representación del documental

La dinámica que Kieślowski construye con el personaje se basa en un respeto absoluto de su intimidad, logrado paradójicamente a través de una distancia formal estricta. El director no aparece en el cuadro ni emite juicios. Formula las mismas

tres preguntas simples a todos: ¿Cuántos años tienes? ¿Quién eres?, ¿Qué es lo más deseas? Esta estructura crea un espacio seguro donde el entrevistado sabe exactamente a qué se enfrenta.

Es aquí donde se abordan los márgenes éticos entre la intimidad y el sufrimiento, pues el gran dilema documentalista es hasta dónde mostrar el dolor ajeno sin explotarlo. Kieślowski establece un escudo ético para sus sujetos al permitirles responder de manera abstracta. Tienen la libertad de hablar de su insatisfacción sin verse obligados a revelar detalles humillantes o excesivamente privados de su dolor. Además, el tiempo en pantalla es breve; el director extrae la esencia del mensaje y corta antes de que el silencio incómodo, el llanto o la vulnerabilidad despojen al sujeto de su dignidad.

El sufrimiento no se explota visualmente, sino que se intuye por la contundencia existencial de las respuestas. De hecho, fue el miedo a no poder sostener estos frágiles límites éticos y terminar causando daño real a sus sujetos lo que llevaría a Kieślowski a abandonar el cine documental por la ficción años más tarde.

A diferencia de otros trabajos del director donde la cámara captura negligencias sistémicas explícitas, la situación ética que registra *Cabezas Parlantes* es un choque silencioso e interno entre la individualidad y la maquinaria de una sociedad totalitaria. Las respuestas revelan la erosión del espíritu humano.

En una Polonia en una época censurada, donde el individuo había sido reducido a un engranaje del colectivo socialista, las preguntas de Kieślowski resultan profundamente subversivas por su propia simplicidad.

Capturó la claustrofobia y la necesidad de autenticidad que impulsaría el movimiento de Solidaridad meses después. Al ceder todo el poder de la narrativa a la voz ciudadana y estructurar su película para que la angustia de un adolescente tenga la misma dignidad que el cansancio de un adulto mayor, Kieślowski consolida una obra de ética cinematográfica. Su cámara no juzga; se limita a escuchar, ofreciendo un espejo inquebrantable donde el anhelo de libertad de todo un pueblo quedó preservado para la historia.

Krzysztof Kieślowski demuestra que las decisiones técnicas en el cine nunca son puramente estéticas; son posturas morales. Para retratar la vulnerabilidad humana

sin caer en la explotación o el morbo, el director polaco articula una metodología basada en el respeto absoluto hacia la dignidad del individuo, especialmente frente a un estado deshumanizante.

Esta ética de la representación se materializa, en primer lugar, a través del uso de primeros planos cerrados y una cámara estrictamente fija, Kieślowski aísla a sus sujetos de su contexto, otorgando a cada individuo sin importar su edad o condición una jerarquía visual equitativa que no invade su espacio emocional. Esta equidad se refuerza con la austeridad del blanco y negro, una elección que elimina distracciones periféricas para obligar al espectador a concentrarse exclusivamente en la verdad de los rostros.

Asimismo, la integridad del relato se sostiene en un montaje cronológico y transparente; al organizar las respuestas desde la infancia hasta la vejez, el director evita la manipulación del discurso mediante falsos contrastes, revelando de forma orgánica la evolución existencial humana. Junto con la decisión de utilizar únicamente sonido directo y prescindir de música extradiegética representa un rechazo a forzar las emociones del público; el peso recae enteramente en las palabras, las respiraciones y los silencios sinceros.

La convergencia de estas técnicas construye un escudo protector alrededor de los entrevistados, evitando la comercialización de su dolor. Kieślowski logra un cine de profunda disidencia social al ceder el control y controlar la vulnerabilidad de sus personajes en el contexto de Polonia en 1980.

C. *Szpital (Hospital)*

a. Ficha técnica

Dirección: Krzysztof Kieślowski

País: Polonia

Año: 1976

Duración: 21 min

Género: Documental

b. Sinopsis

El documental muestra el día a día de un hospital en Polonia, siguiendo a médicos, enfermeras y pacientes mientras trabajan en condiciones difíciles y con pocos recursos. A través de su rutina, la película deja ver el esfuerzo, el cansancio y la humanidad de las personas que mantienen el hospital funcionando.

c. Análisis

c.1. Tema/problema

Hospital retrata la vida cotidiana del sistema sanitario en Polonia durante la década de 1970, en el contexto del régimen comunista en su etapa final. El filme se centra en las dificultades con las que el personal médico desempeña su labor, evidenciando la escasez de recursos y las limitaciones estructurales del sistema de salud, así como sus efectos en la población.

A través de un modo predominantemente observacional, la obra construye su discurso sin recurrir a explicaciones explícitas, permitiendo que las situaciones registradas den cuenta de estas problemáticas.

La narrativa se articula a partir del seguimiento de una jornada, lo que refuerza la sensación de rutina y continuidad.

c.2. Planos y encuadre

En las escenas se emplean primeros planos, planos medios y planos generales como parte de una estrategia de encuadre que regula la proximidad hacia los sujetos. El encuadre muestra con frecuencia los rostros de los doctores mientras conversan sobre los pacientes, los procedimientos a seguir y las condiciones deficientes del instrumental médico.

Sin embargo, en situaciones especialmente delicadas como intervenciones quirúrgicas o casos graves, la cámara evita exponer directamente a los pacientes, optando por ocultarlos parcial o totalmente. En estos momentos, predominan los planos medios y primeros planos de los médicos, como en el caso de la mujer que

cae desde un cuarto piso, donde la cámara registra únicamente el rostro del doctor mientras conversa con la paciente. De igual manera, en la operación de rodilla, se recurre a un plano general que muestra a los médicos de espaldas, sin revelar el procedimiento en sí.



Hospital (1976) Kieslowski



Hospital (1976) Kieslowski

Estas decisiones evidencian un control del encuadre que funciona como un límite ético, ya que permite representar la situación sin invadir por completo ni exponer el cuerpo vulnerable del paciente. Esta selección de planos no solo organiza la información visual, sino que establece una jerarquía en la mirada del espectador, privilegiando la acción médica y el contexto sobre la exposición directa del cuerpo del paciente. De este modo, el encuadre dirige la atención hacia los gestos, diálogos y decisiones del personal sanitario, desplazando el foco del dolor explícito hacia las condiciones en las que este es atendido. Así, los planos empleados no solo cumplen una función descriptiva, sino que construyen un sentido que articula la observación con una postura ética, en la que ver implica también reconocer los límites de lo que debe ser mostrado.

c.3. Montaje

El montaje se caracteriza por un tratamiento sobrio que evita la dramatización. El ritmo es relativamente regular y busca situar al espectador dentro de la rutina de una jornada completa, incluso mediante una organización temporal que segmenta el día en distintas horas, lo que refuerza la sensación de continuidad y cotidianidad. como si fuera un capitulado lo divide desde las 9:00 am del día uno hasta las 6:00 am del día dos

En cuanto a los cortes, predominan los cortes directos, que articulan una sucesión de situaciones sin generar énfasis dramático excesivo. El montaje presenta breves fragmentos de distintas escenas y luego transita hacia otras, evitando prolongar aquellos momentos en los que los pacientes podrían quedar excesivamente expuestos.

Por ejemplo, en las secuencias de intervenciones médicas, el montaje no se centra en los cuerpos ni en los procedimientos en sí, sino en las condiciones en las que trabaja el personal; la falta de iluminación adecuada, los problemas técnicos del instrumental o la escasez de anestesia. De este modo, se encadenan distintas situaciones que evidencian las carencias del sistema, desplazando la atención del sufrimiento explícito hacia las dificultades estructurales del entorno hospitalario.



Hospital (1976) Kieslowski



Hospital (1976) Kieslowski

Así, el montaje no busca exponer ni intensificar el dolor de los pacientes, sino limitar su representación y reorientar la mirada hacia una crítica implícita del sistema, configurando una estrategia que responde a una preocupación ética por evitar la espectacularización del sufrimiento.

Este tipo de montaje responde a la intención de construir una mirada contenida que evite la manipulación emocional del espectador y la exposición innecesaria del sufrimiento, privilegiando en su lugar una observación crítica de las condiciones estructurales del entorno hospitalario.

c.4. Voz, sonido y silencio

El sonido se mantiene lo más limpio posible, sin efectos añadidos ni musicalización que dramatizan las escenas. Predomina el sonido directo, compuesto por las conversaciones entre el personal médico y el sonido ambiente propio del hospital. En situaciones de tensión, como en urgencias o en el quirófano, se superponen múltiples voces y ruidos que reflejan la intensidad del momento, como ocurre en la escena del taladro, donde se escuchan los intentos del personal por resolver la falla técnica.

Por otra parte, el silencio adquiere una función significativa al marcar pausas dentro de la jornada y evidenciar el desgaste físico y mental del personal médico. En las escenas finales, por ejemplo, se presentan momentos de silencio en los que los doctores descansan, como en la imagen del médico que observa por la ventana. Este recurso permite al espectador contemplar el cansancio y la carga emocional acumulada tras la jornada.

Esto invita a reflexionar no solo sobre la precariedad del sistema de salud, sino también sobre las implicaciones humanas de trabajar en un entorno marcado por la escasez y la exigencia constante, configurando así una dimensión ética que privilegia la observación y la contención sobre la espectacularización

c.5. Contraste lumínico

En cuanto al color, el realizador opta por un estilo en blanco y negro. Esta elección, más que una decisión estética, puede entenderse como una postura ética. El uso del blanco y negro aporta una mayor sensación de seriedad y realismo al documental. Al eliminar el color y reducir la imagen a una escala de grises, se favorece que el espectador se concentre en las acciones y en el sentido de las situaciones, evitando distracciones o posibles efectos de manipulación emocional.

Al tratarse de un documental que registra la vida cotidiana en un hospital, podrían mostrarse imágenes potencialmente impactantes, como heridas o sangre; sin embargo, la ausencia de color atenúa este impacto visual, permitiendo que el espectador observe estas escenas sin morbosidad y con mayor respeto hacia los sujetos representados. De este modo, el tratamiento visual contribuye a generar un

distanciamiento que refuerza la dimensión ética de la mirada, orientando la recepción hacia la reflexión más que hacia la impresión inmediata



Hospital (1976) Kieslowski



Hospital (1976) Kieslowski

Esta elección visual se articula de manera coherente con el tratamiento del montaje, que también se caracteriza por su sobriedad y contención. Tanto la ausencia de color como la construcción del ritmo y los cortes contribuyen a evitar una intensificación innecesaria de las situaciones, privilegiando una representación medida de los acontecimientos. De este modo, la combinación de estos recursos formales no sólo configura una estética uniforme, sino que consolida una postura ética en la que la imagen y el montaje trabajan conjuntamente para limitar la exposición del sufrimiento, evitando su espectacularización y orientando la mirada del espectador hacia una comprensión más reflexiva de las condiciones representadas.

c.6. Ética y la representación de la realidad

Hospital es un filme complejo que expone diversas situaciones éticas. Una de las principales es la denuncia indirecta de la precariedad del sistema de salud. El documental refleja las dificultades del día a día que enfrentan médicos, enfermeras y el personal sanitario al trabajar en condiciones inadecuadas, caracterizadas por la escasez de recursos y el uso de material médico y quirúrgico inservible, sin necesidad de explicitar de forma directa. Krzysztof Kieślowski, mediante la observación de una jornada cotidiana, logra evidenciar las fallas del sistema y cómo estas afectan tanto a los pacientes como al personal médico.

En este contexto, emerge una situación ética centrada en la representación del sufrimiento y la vulnerabilidad de los pacientes, así como en los límites de su exposición. Durante la grabación de esta jornada, el filme muestra el dolor en situaciones delicadas sin invadir la intimidad de los sujetos, mediante un control cuidadoso del encuadre en escenas especialmente sensibles.

El realizador construye una relación con el “otro” basada en el respeto y la contención, manteniendo una distancia que le permite observar y registrar sin intervenir directamente en las situaciones. Krzysztof Kieślowski evita capturar de manera explícita las escenas más sensibles o dolorosas, estableciendo un límite en la exposición de los sujetos filmados.

A través del encuadre y el montaje, se regula la visibilidad del sufrimiento, desplazando la atención hacia las condiciones del entorno hospitalario. De este modo, la representación no busca exhibir ni espectacularizar a los sujetos, sino evidenciar la precariedad del sistema sin vulnerar su dignidad, configurando así una relación ética entre el realizador y los individuos filmados.

El filme establece un margen ético claro entre la representación del sufrimiento y la preservación de la intimidad al operar mediante una lógica de contención. Si bien registra situaciones de dolor y vulnerabilidad, evita traspasar el umbral de la exposición directa, manteniendo fuera de cuadro los momentos más invasivos o explícitos. Este límite no implica la ausencia de sufrimiento, sino su mediación: el dolor es sugerido a través del contexto, las acciones y las reacciones del personal médico, más que mostrado de forma explícita.

De este modo, la película construye una frontera en la que el acceso a la intimidad de los sujetos está regulado, impidiendo que la representación derive en una forma de explotación visual y configurando una mirada ética basada en la restricción y el respeto.

D. *Siedem kobiet w różnym wieku (Siete mujeres de diferentes edades)*

a. Ficha técnica

Título original: *Siedem kobiet w różnym wieku / Siete mujeres de edades diferentes.*

País: Polonia

Año de realización: 1979

Duración: 16 min

Dirección: Krzysztof Kieślowski

Guión: Krzysztof Kieślowski

Producción: Ryszard Wrzesiński y Wojciech Kapczyński para WFD

Dirección de fotografía: Witold Stok (B&W)

Montaje: Lidia Zonn

Diseño sonoro y musical: Michał Zarnecki

b. Sinopsis

El documental sigue a siete mujeres de diferentes edades ensayando, practicando y enseñando, todas involucradas con la danza / ballet. El documental nos lleva por los siete días de la semana, en donde cada día nos muestra a una mujer diferente; estas mujeres varían en edad, desde niñas hasta ancianas. Vemos cómo cada una de estas mujeres atraviesan sus desafíos de manera distinta a pesar de que las siete mujeres parecen experimentar casi lo mismo y lo viven de formas distintas.

c. Análisis

c.1. Tema/ problema

El tema principal es el ciclo de vida del arte del ballet a través de siete bailarinas que representan diferentes momentos en la carrera de una bailarina, desde la infancia hasta la madurez profesional. A lo largo del documental se abordan las diferentes etapas en la vida como bailarina explorando la rigurosa disciplina, el sacrificio físico y emocional, y la transformación que experimenta una bailarina de danza clásica a lo largo de su trayectoria profesional.

El problema central es cómo este arte exige dedicación extrema y cómo las bailarinas deben adaptarse a cada fase de su carrera, con el propósito de representar siete momentos que pueden resumirse como inicio, aprendizaje, entrenamiento, triunfo, decadencia, suplencia y enseñanza. Kieślowski busca capturar la esencia de esta disciplina tanto en su belleza como en su brutalidad, mostrando el esfuerzo invisible detrás de la apariencia de gracia y facilidad.

El documental plantea que cada día de la semana está representado por una bailarina diferente en distintas etapas, sugiriendo que el ciclo de la vida artística es también un reflejo del ciclo de la vida humana como un proceso continuo de aprendizaje, perfeccionamiento, plenitud, declive y transmisión del conocimiento a las nuevas generaciones. La obra demuestra que el ballet es tanto un camino de crecimiento personal como una tradición que se perpetúa de maestra a alumna. Kieślowski, quien evita la narración y permite que las imágenes y los sonidos hablen por sí mismos, capturando la realidad íntima de estas mujeres dedicadas a su arte.

El documental de Kieślowski se inscribe primordialmente en el modo observacional, vemos como la ausencia de intervención directa en donde el uso de la cámara se caracteriza más por su "ausencia" es decir que solo registra los acontecimientos sin interrumpir las actividades o modificar las acciones de estos. Se documenta la rutina diaria del entrenamiento de ballet sin alterar alguna acción o dramatizar simplemente una representación al natural de la realidad.

A lo largo del documental no contamos con un narrador omnisciente que nos guíe o que nos proporcione contexto de lo que estamos viendo sino que aquí se le privilegia al audio capturado en el momento, escuchamos las instrucciones de las maestras, los murmullos de las estudiantes, la música que les ponen al momento de ensayar, los sonidos de los zapatos que hacen en el suelo y más.

El estilo del documental podría definirse como observacional poético. Combina el respeto por la realidad filmada con mínima intervención, privilegiando el sonido directo y que organiza el material de lo que es metafórico y simbólico. Es un documental que confía en la inteligencia sensorial del espectador, que cree que las

imágenes y los sonidos pueden comunicar verdades sin necesidad de la explicación verbal explícita. Su estilo es expresivo, pero emocionalmente llamativo.

La estructura narrativa que Kieślowski hace en el documental va más allá de lo registrado y documentado ante la cámara. La decisión de organizar el relato a través de los siete días de la semana, asignando cada día a una bailarina de edad y experiencias diferentes, no es meramente una estrategia formal sino una metáfora que nos puede dar varios significados más sobre el paso del tiempo, el ciclo vital y la transmisión generacional de conocimiento.

Desde el primer momento el director establece un orden ascendente que va desde la infancia a la madurez. Esta progresión no es arbitraria sino que replica el desarrollo natural de una carrera en el ballet, pero también la verdadera profundidad funciona como una alegoría del ciclo de vida humano. Al presentarnos primero a una niña en sus etapas iniciales de formación, el director nos sitúa en lo que puede ser llamado como el origen, en ese momento donde todo podría comenzar a construirse.

Esta estructura lineal ascendente permite al espectador experimentar una sensación de trayectoria vital. No observamos siete casos aislados sino una progresión de crecimiento donde cada mujer representa una fase específica que anticipa la siguiente. La niña del lunes será potencialmente la adolescente del martes quien a su vez podría convertirse en la joven bailarina del miércoles y así sucesivamente.

No hay narrador que explique estas ideas porque la estructura misma las relata. El espectador no necesita que le digan que está presenciando una metáfora del ciclo vital; lo experimenta directamente a través de la forma misma del documental. La alineación serial de cuerpos funciona como una crítica implícita acumulativa, cada segmento añade un argumento sobre cómo el ballet y por extensión la sociedad trata a las mujeres según su edad y utilidad.

c.2. Planos y encuadre

Kieślowski adopta en este documental los códigos visuales del cine directo o *cinéma vérité*, corriente documental que surgió en los años sesenta y que se caracteriza por privilegiar la observación sin intervención sobre la explicación narrativa. La cámara se comporta como un testigo silencioso que registra la realidad sin intentar moldear o dirigirla según un guión predeterminado. El trabajo de cámara privilegia los planos de larga duración que permiten que las acciones se desarrollen en su temporalidad natural, sin las interrupciones del montaje fragmentado, no hay cortes abruptos que respondan a una estructura dramática impuesta; en cambio, el ritmo está determinado por el flujo orgánico de las actividades que se documentan como el tiempo que toma realizar un ejercicio completo o la duración de una corrección de la maestra.

Se hace uso de la cámara en mano a lo largo del documental que le permite moverse con fluidez dentro del espacio del estudio de ballet. Esta movilidad responde a la necesidad de seguir la acción donde quiera que ocurra, de adaptarse a los movimientos impredecibles de las bailarinas, de capturar ángulos que surgen espontáneamente en lugar de estar previamente planeados. Incluso hay una ligera inestabilidad, un temblor casi imperceptible que nos recuerda que hay un operador humano detrás del dispositivo, alguien que también respira, que ajusta su posición, que reacciona a lo que ve. Esta presencia humana nos acerca más a las bailarinas porque elimina la distancia fría de la cámara perfectamente estable, es como si estuviéramos físicamente en el estudio, compartiendo el mismo aire, el mismo espacio.

Los encuadres buscan la expresividad dentro de la realidad observada, no la construcción artificial de una imagen bella, en las escenas con las niñas más pequeñas, la cámara adopta planos medios y planos generales que contextualizan el espacio del salón de ballet los espejos que multiplican las figuras, las barras donde se sujetan, el piso de madera desgastado de uso. Estos planos situacionales nos permiten comprender el ambiente físico donde se desarrolla el aprendizaje, pero también funcionan metafóricamente el espacio amplio sugiere tanto las posibilidades futuras de las niñas como su pequeñez actual frente a la inmensidad de lo que deben aprender.

A medida que progresamos hacia bailarinas más experimentadas, Kieślowski utiliza planos más cerrados, planos medios cortos, primeros planos que acercan al espectador a los detalles técnicos de los movimientos, a las expresiones faciales de concentración, al sudor en la frente, a la tensión muscular. El documental también incorpora planos detalle como pies poniéndose las zapatillas, acercamientos a los cuerpos que permiten apreciar con mayor precisión sus expresiones y estados físicos.

Kieślowski emplea distintos tipos de movimiento de cámara según las necesidades de cada momento. Los seguimientos panorámicos le permiten acompañar a una bailarina que se desplaza lateralmente por el estudio, manteniéndola en cuadro mientras ejecuta una secuencia de movimientos. Estos planos fluidos crean una continuidad que respeta el espacio de la acción.

Se aprovecha la luz del estudio de ballet sin añadir iluminación artificial dramática, manteniendo la fidelidad al espacio real; a lo largo del documental contamos con planos generales, planos medios y primeros planos, en algunas ocasiones los primeros planos nos permiten advertir las emociones de los personajes a través de sus expresiones, lo que como espectadores nos hace sentir esos sentimientos.

La tensión ética se resuelve mediante una distancia respetuosa pero atenta. La cámara no invade el espacio personal de las bailarinas en momentos de vulnerabilidad, pero tampoco se mantiene tan distante que las convierta en meros objetos. La cámara se acerca cuando intuimos que las bailarinas están dispuestas a ser vistas y se retira discretamente cuando el momento parece demasiado privado. La imagen en este documental no es meramente ilustrativa: es en sí misma una forma de reflexionar sobre el mundo que solo el cine puede lograr.

c.3. Contraste lumínico

El documental fue fotografiado en blanco y negro por el director de fotografía Witold Stok, esta selección no fue una limitación técnica ni económica, ya que en 1978, el cine en color era perfectamente accesible en Polonia y la producción estatal WFD lo utilizaba regularmente. El blanco y negro es, por tanto, una decisión deliberada que debe analizarse como tal.

Es importante situarla en contexto, ya que la tradición documental polaca en la que se formó Kieślowski, operaba predominantemente en blanco y negro como marca estilística de autenticidad y distancia crítica frente al cine propagandístico en color del régimen.

La primera función del blanco y negro en este documental es precisamente la negación del espectáculo, el ballet, como arte escénico, existe en el color; los tutús, las luces de colores del escenario, el maquillaje elaborado de las bailarinas. Al filmar en blanco y negro, Kieślowski despoja al ballet de su dimensión más seductora visualmente. Esto conecta directamente con la operación ética, el blanco y negro retira el color para exponer la realidad desnuda del esfuerzo, no vemos el espectáculo del ballet, vemos el trabajo que lo hace posible. El blanco y negro aquí es una declaración de valores; esto no es entretenimiento, esto no es publicidad de ballet, esto es una mirada honesta sobre lo que cuesta.

Una segunda función del blanco y negro es lo que podría llamarse un efecto igualador, ya que en el documental se filman siete mujeres de edades muy diferentes, cuyos cuerpos en color mostrarían diferencia visualmente más marcadas como el color de la piel envejecida vs la piel joven.

Al reducir todo a una escala de grises, Kieślowski uniformiza visualmente a sus sujetos. No desaparecen las diferencias la textura de la piel, la postura, la musculatura son perfectamente legibles en blanco y negro, pero se suavizan. El blanco y negro impide que el color de la carne sea el principal marcador de la diferencia entre los cuerpos jóvenes y los envejecidos.

Esto es coherente con la ética del cuidado que hemos identificado en el documental, así como el anonimato protege la identidad individual de las bailarinas, el blanco y negro protege sus cuerpos de la crueldad que el color podría introducir en la comparación entre la piel joven y la envejecida.

La dimensión más profunda del uso del blanco y negro en este documental es su función ética directa, no embellecer lo que ya es difícil de ver. Kieślowski está filmando el envejecimiento, la exclusión, el cansancio, el declive de un cuerpo que ha entregado todo a un arte exigente. Filmar esto en color habría introducido

inevitablemente una dimensión estética la belleza de los tonos de piel, la riqueza visual de las ropas de ensayo que podría funcionar como un anestésico visual, haciendo más soportable lo que el documental quiere que se sienta como ineluctable.

El blanco y negro es aquí lo contrario del anestésico, es una austeridad visual que obliga a la confrontación, no hay belleza cromática que distraiga, solo hay cuerpos, movimiento, luz y sombra, tiempo.

Esto es coherente con la angustia ética que Kieślowski articuló sobre el "horror moral" del proceso de edición si el montaje ya implica una manipulación del sujeto, al menos la imagen puede negarse a la manipulación más obvia, que es la del embellecimiento. El blanco y negro es la decisión formal por la cual la imagen se compromete con la misma honestidad que el montaje de la elipsis protectora mostrar lo necesario, sin adorno.

c.4. Montaje

Antes de analizar las operaciones del montaje, es necesario nombrar a su responsable directa, el documental fue editado por Lidia Zonn. La ética del montaje en este caso no es sólo la ética de Kieślowski como director; es también la ética de una mujer que edita imágenes de otras mujeres. La cadena de miradas que construye el filme incluye esta mediación femenina en la sala de montaje, lo que complejiza cualquier análisis simple de la mirada masculina sobre cuerpos femeninos.

La operación de montaje más radical del documental es la transición abrupta entre segmentos. Kieślowski y Zonn no utilizan fundidos encadenados (dissolves), ni fundidos a negro, ni ningún recurso de suavización entre los siete bloques. El corte es seco, directo, sin transición. Esta decisión intensifica el argumento central del documental, el tiempo no se desliza suavemente, sino que corta. El paso de la infancia a la adolescencia, del apogeo al declive, no es gradual en la experiencia vivida; es una ruptura que solo se percibe en retrospectiva. El montaje lo hace sentir como lo que es, una discontinuidad. Esta intensificación por corte seco niega

al espectador el consuelo de la continuidad y es una decisión ética porque le niega al cine su recurso habitual de hacer digerible lo que no lo es.

La operación de montaje más éticamente significativa del documental es lo que no se muestra. De la jornada completa de una bailarina, el montaje retiene apenas dos o tres minutos. Todo lo demás los momentos de descanso, las conversaciones entre bailarinas, los instantes de dolor físico, las expresiones de frustración o tristeza fuera del ejercicio ha sido cortado. Lo que la tijera de Zonn corta es precisamente eso que está fuera de los límites, los momentos en que las bailarinas dejan de ser artistas y se convierten en personas privadas con dolor privado. El montaje limita la mirada del espectador exactamente en el umbral de la intimidad, esta elipsis ética opera como una forma de consentimiento retroactivo aunque las bailarinas no tuvieron control sobre qué se filmó, el montaje ejerce un control posterior que protege lo que la cámara pudo haber captado sin permiso.

Si la elipsis es la operación de limitación, el segmento del casting de Alicja Baranowska es el momento en que el montaje deliberadamente no protege, la cámara y la editora deciden sostener el plano sobre el rostro de Baranowska mientras escucha que no ha sido seleccionada para ningún papel principal. Lo que hace el montaje aquí es precisamente no cortar. La duración del plano sostenido sobre el rostro de Baranowska con los ojos desviados y la angustia contenida es la forma en que el montaje expone una verdad que ninguna entrevista podría articular. Cortar en ese momento habría sido misericordioso para el espectador, pero habría traicionado la verdad de lo que ocurre.



7 mujeres de diferentes edades (1979) Kieslowski

La decisión de sostener sin cortar tiene una doble función ética aparentemente contradictoria ya que expone la “humillación” de Baranowska lo cual podría considerarse una violación de su dignidad, pero al mismo tiempo la convierte en sujeto de empatía, no en objeto de lástima. La duración del plano le da tiempo al espectador para estar con ella, no para observarla desde afuera.



7 mujeres de diferentes edades (1979) Kieslowski

El segmento del domingo, la actuación en escena, el único momento de espectáculo puro del documental es el único en que el montaje adopta un ritmo más fluido, con cortes más frecuentes que siguen el compás de la música. Aquí, y solo aquí, Kieślowski y Zonn permiten que el montaje opere de manera convencional: el corte sigue la música, la imagen sigue la coreografía, el espectáculo es servido como espectáculo. Esta suavización no es una concesión estética arbitraria; es una decisión ética que reconoce que este es el único espacio en que las bailarinas han elegido ser vistas. El escenario es el espacio del consentimiento explícito; la performance pública es el contrato voluntario con la mirada del otro. El montaje suaviza precisamente donde los sujetos han aceptado ser mirados, e intensifica o limita donde esa aceptación no existe. Esta coherencia entre el ritmo del montaje y la lógica del consentimiento es uno de los argumentos más sólidos para sostener que *Siete mujeres* opera bajo una ética del cuidado sistemática y formal, no solo declarada.



La decisión de montaje más estructural del documental es la construcción del arco circular, el documental comienza con una niña aprendiendo sus primeros pasos de la mano de una maestra, y termina con una maestra anciana mayor enseñando a niñas pequeñas sus primeros pasos. Esta circularidad no estaba dada en el material filmado; es una construcción del montaje. Kieślowski pudo haber ordenado los segmentos de manera diferente o haberlos presentado sin un arco narrativo reconocible. La decisión de cerrar el ciclo y de hacer que el final remita al principio es la operación por la cual el montaje transforma siete retratos. El montaje convierte a las siete bailarinas concretas en una sola figura abstracta del tiempo. La ética de esta transformación en *Siete mujeres* reside en que la figura abstracta que el montaje construye no disminuye a los sujetos individuales sino que los universaliza con dignidad, no son casos, no son datos, no son víctimas. Son la encarnación de una experiencia humana compartida.

c.5. Voz, sonido y silencio

Una de las características estilísticas más relevantes del documental de Kieślowski es su decisión deliberada de prescindir de la voz en off o de un narrador que medie entre las imágenes y el espectador. Esta elección responde a una estrategia observacional propia del cine directo, donde la cámara adopta una postura aparentemente neutral, casi invisible, permitiendo que los acontecimientos se desarrollen sin intervención explícita del realizador.

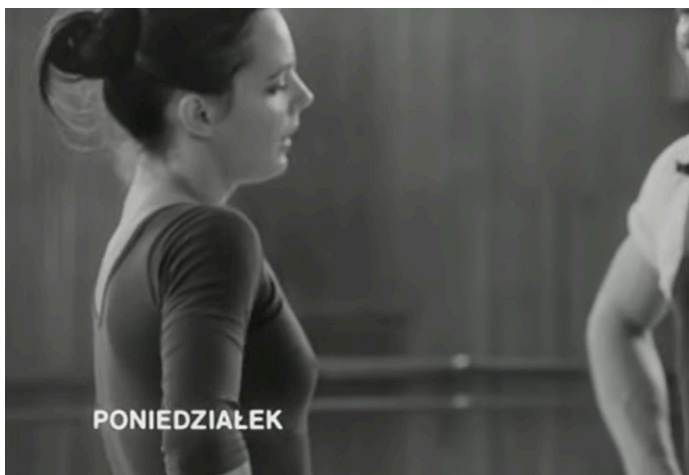
No hay preguntas dirigidas a las bailarinas, no hay entrevistas formales que interrumpan el flujo natural de las actividades, ni explicaciones que contextualice lo que vemos. Esto obliga al espectador a sumergirse en una experiencia más inmersiva. Lo más revelador del tratamiento sonoro es la atención que Kieślowski presta a los sonidos del cuerpo en esfuerzo, los jadeos entrecortados de las bailarinas tras una secuencia extenuante, las respiraciones profundas y agitadas, los suspiros de agotamiento, el roce de las zapatillas contra el piso de madera, el crujido de las articulaciones, el golpe sordo de los pies al aterrizar tras un salto.

Todos estos sonidos corporales permiten acceder a una dimensión de la experiencia del ballet que la imagen por sí sola no puede transmitir completamente.

El momento sonoro más significativo del documental ocurre en el segmento del lunes. Por primera vez no hay música, y lo que escuchamos son exclusivamente la respiración y los pasos de la bailarina. No es que los cuerpos anteriores no tuvieran peso o nunca se cansaran; es que Kieślowski y su diseñador de sonido Michał Żarnecki retuvieron esos elementos hasta ese momento. Después del triunfo del segmento del domingo, el espectador regresa a la realidad corporal, los cuerpos no solo importan, sino que tienen la inescapable tendencia de envejecer. El sonido desnudo del esfuerzo físico es, en este documental, una decisión ética, expone lo que el espectáculo habitualmente oculta.

Esta estrategia observacional y sonora no solo documenta el mundo del ballet, sino que hace habitar temporalmente esa realidad, experimentar su belleza y su violencia desde dentro. El documental se convierte así en una experiencia sensorial y emocional antes que en un documento informativo, una invitación a presenciar la vida de estas mujeres no como espectadores distantes, sino como testigos íntimos de su realidad cotidiana.

c.6. Segmento lunes (Poniedziałek)



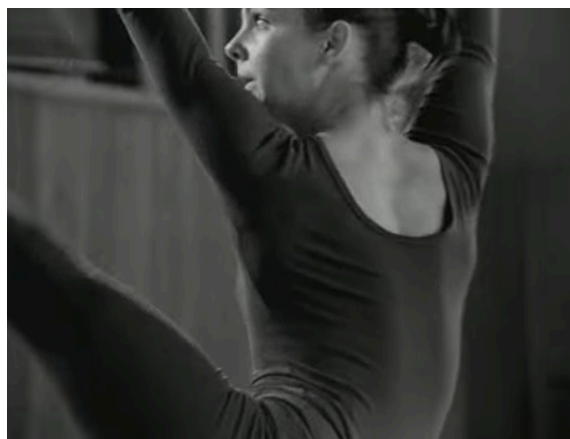
7 mujeres de diferentes edades (1979) Kieślowski

El segmento del lunes marca el punto de inflexión estructural del documental. Hasta este momento, los segmentos anteriores han filmado cuerpos jóvenes en plena formación y en el apogeo del espectáculo. Aquí, por primera vez, Kieślowski

retira la música del ballet y deja que el espacio sonoro sea ocupado únicamente por la respiración pesada de la bailarina y el golpe sordo de sus pies contra el suelo de madera. Esta decisión sonora no es separable de las decisiones de encuadre, ambas operan en la misma dirección, despojar al cuerpo de su estetización y exponerlo en su materialidad trabajada.



7 mujeres de diferentes edades (1979) Kieslowski



7 mujeres de diferentes edades (1979) Kieslowski

Kieślowski sostiene predominantemente el plano medio, el cuerpo de la bailarina aparece encuadrado desde aproximadamente la cadera o la rodilla hacia arriba, con suficiente espacio a los lados para que los movimientos de brazos y torso sean capturados sin que la cámara tenga que seguirlos ansiosamente. Esta elección de distancia es significativa. El plano medio cumple una función de doble respeto: preserva la integridad corporal de la bailarina sin fragmentarla en close-ups que la conviertan en objeto y muestra la verdad física del movimiento sin ocultarla. Kieślowski rechaza ambos extremos, ni la distancia que convierte a la bailarina en figura decorativa, ni la cercanía que la reduce a fragmento.



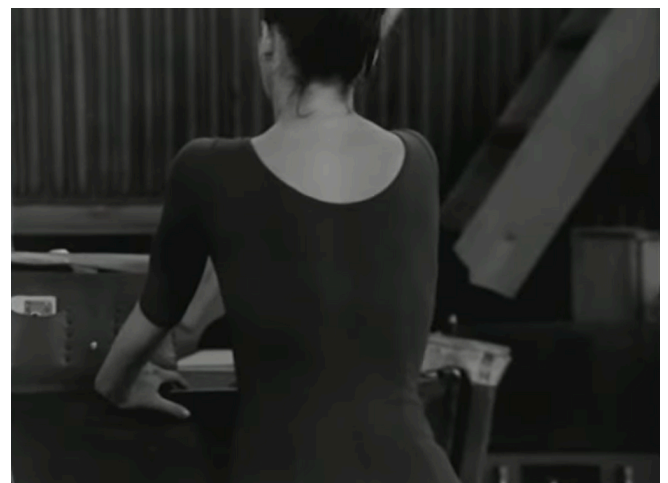
7 mujeres de diferentes edades (1979) Kieslowski

7 mujeres de diferentes edades (1979) Kieslowski

Una segunda decisión de encuadre que estructura las relaciones de poder en este segmento es la altura de la cámara. Kieślowski filma consistentemente a la altura de los ojos del sujeto, o ligeramente por debajo. Nunca adopta el plano cenital la posición de poder por excelencia en el registro del ballet, que reproduce la mirada del maestro evaluador, la mirada que juzga. Al negarse a adoptarla, Kieślowski se niega a ocupar la posición del evaluador de cuerpos femeninos. Esta horizontalidad es especialmente significativa porque el sujeto filmado es una mujer cuyo cuerpo empieza a mostrar los signos del cansancio, filmarla a su altura es resistir la lógica que la haría aparecer como un cuerpo en declive bajo la mirada superior del evaluador.



7 mujeres de diferentes edades (1979) Kieslowski



7 mujeres de diferentes edades (1979) Kieslowski

En los segmentos anteriores del documental, el espejo del estudio de ballet aparece frecuentemente en el encuadre, es el instrumento a través del cual la bailarina aprende a verse a sí misma como objeto de corrección, a interiorizar la mirada externa del maestro. En esta secuencia, Kieślowski toma una decisión notable, encuadra a la bailarina de espaldas o de perfil al espejo, o directamente lo excluye del campo visual. La bailarina ya no se mira a sí misma; la cámara no le muestra el espejo como instrumento de autovigilancia. Esto produce una inversión de la relación de poder habitual, en el ballet, el cuerpo es siempre visto por el

maestro, por el espejo, por la audiencia. En este segmento, el cuerpo trabaja sin ser visto por sí mismo, y la cámara es el único testigo.



7 mujeres de diferentes edades (1979) Kieslowski



7 mujeres de diferentes edades (1979) Kieslowski

Cuando la bailarina se desplaza en el estudio, la cámara la sigue con paneos lentos y sostenidos, sin cortes. Esta continuidad es radicalmente diferente al montaje fragmentado que caracteriza la representación mediática convencional del cuerpo femenino en movimiento. El paneo continuo establece lo que podría llamarse una ética del acompañamiento, la cámara no anticipa el movimiento del sujeto lo que implicaría control, no lo corta lo que implicaría selección evaluadora, sino que lo sigue a distancia constante. En este segmento la cámara aguanta el jadeo, aguanta el golpe de los pies, aguanta la incomodidad de ver un cuerpo que trabaja sin música, sin belleza convencional, sin el escudo estético del espectáculo.

c.7. Ética aplicada y la representación de la realidad

La dimensión ética de este y los demás documentales de Kieślowski es fundamental para entender por qué finalmente decidió abandonar el documental y dedicarse a la ficción. Kieślowski sentía que cuanto más intentaba acercarse a la intimidad de un ser humano en un documental, más sentía que estaba invadiendo un espacio prohibido pues creía que el cine no tiene los medios para alcanzar el mundo interior de las personas sin violar su privacidad.

Kieślowski desarrolló una preocupación ética sobre el derecho de un cineasta a filmar emociones humanas profundas y dolorosas, una de las decisiones formales más significativas de Kieślowski en este documental, es la ausencia total de entrevistas y de identificación nominal de las mujeres.

La forma del filme responde a este dilema, sin obtener una sola entrevista de sus siete personajes consecutivos, logra no solo ofrecernos una ventana abierta que nos revela cómo es su rutina, sueños y esfuerzos sino que construye una estructura mayor a partir de sus retratos separados, el título es más que solo “Siete mujeres de diferentes edades” es de una manera, la historia de cualquier mujer, de cualquier artista femenina que florece, encuentra su plenitud y también lidia con el envejecimiento de su cuerpo. El anonimato entonces, no es distancia ni frialdad, es la forma que adopta el respeto.

Uno de los aspectos más complejos de este documental es que su objeto es precisamente el cuerpo femenino como instrumento artístico y por ende como objeto de disciplina, control y mirada externa. Kieślowski filma cuerpos que ya son, por la naturaleza del ballet, cuerpos constantemente evaluados, moldeados y juzgados. La cámara documental entra en un espacio donde la objetivación ya existe institucionalmente. El cuerpo de las bailarinas es filmado en su función artística, no como un espectáculo erótico.

Kieślowski, siendo un hombre que filma cuerpos femeninos en el contexto del ballet, un espacio históricamente codificado como espectáculo para la mirada externa, enfrenta el riesgo de reproducir exactamente esta lógica. La ética aquí es la representación sin explotación, filmar cuerpos femeninos no para placer visual masculino, sino para documentar, una condición humana compartida.

Kieślowski práctica la ética de cuidado a través de algunas decisiones formales identificables en el documental, el anonimato protector, ninguna bailarina es identificada por nombre, con la única excepción de Alicja Baranowska en el segmento del casting, cuyo nombre aparece involuntariamente en el proceso de selección que la cámara registra, este anonimato no es distancia sino escudo.

La contención de la mirada en donde el cineasta adopta una posición específica en relación con los representados en el filme, esta posición requiere negociación y

consentimiento ya que proporciona evidencia de las consideraciones éticas que guiaron la concepción del filme. La posición de la cámara es respetuosa, nunca fragmenta el cuerpo femenino en close-ups fetichistas, mantiene distancias que preservan la integridad corporal de las protagonistas.

Otra de las dimensiones éticas que se logran encontrar en el documental es la política, ya que opera como una crítica implícita de las estructuras sociales que regulan y eventualmente desecha el cuerpo, como si este fuera el único propósito de vida. En *Siete mujeres*, el documental no opera sobre voces sino sobre cuerpos, cada segmento añade un cuerpo diferente al argumento sobre cómo el ballet y por extensión la sociedad trata a las mujeres según su edad y utilidad. En *Siete mujeres*, la "incompetencia y la indiferencia" son las de un sistema artístico y cultural más amplio que consume los cuerpos femeninos jóvenes y descarta los maduros.

El documental sabe lo que no puede mostrar y construye su significado precisamente alrededor de ese límite, no filma los camerinos, no sigue a las bailarinas fuera del estudio, no pregunta sobre sus vidas personales, sus dolores físicos, sus frustraciones íntimas. El mundo interior de nuestros personajes permanece protegido por la forma misma del filme. Desde una joven estudiante hasta una estrella del ballet en su apogeo y una bailarina mayor ya excluida del foco, cada pequeño retrato ofrece un viaje íntimo al trabajo duro y las luchas entre bastidores que componen el viaje de una bailarina a lo largo de la vida. Kieślowski no pretende revelar la totalidad de una vida, sino ofrecer un fragmento, respetuosamente acotado.

Resultado comparativos

	Cabezas Parlantes	Hospital	7 mujeres de diferentes edadesHospital
Planos y encuadre	Hay primeros planos	Hay primeros planos, planos medios y planos generales	Hay primeros planos, planos medios y planos generales
Montaje	El montaje mantiene cortes directos y una estructura cronológica;	El montaje mantiene cortes directos y una estructura cronológica;	El montaje mantiene cortes directos y una estructura cronológica; establece una

	establece una división por edades, lo que genera un ritmo regular.	establece una división por edades, lo que genera un ritmo regular que refleja la jornada de un día	división por edades y días de la semana, lo que genera un ritmo regular y da naturalidad al “paso del tiempo”
	Cabezas Parlantes	Hospital	7 mujeres de diferentes edades
Voz , sonido y silencio	Sonido directo; registro de entrevista (voz) y sin música, efectos añadidos o manipulación de audio.	Sonido directo; registro de sonido ambiente y sin música o manipulación de audio.	Sonido directo; registro de sonido ambiente y sin música o dado el caso música del mismo estudio de baile, sin efectos añadidos o manipulación de audio.
Contraste lumínico	Utiliza escala de grises (blanco y negro)	Utiliza escala de grises (blanco y negro)	Utiliza escala de grises (blanco y negro)
Ética aplicada	❖ Relación realizador–sujeto basada en distancia y respeto. ❖ Uso de preguntas simples y abiertas que generan un espacio seguro. ❖ Límites éticos claros: no se obliga a revelar intimidad ni dolor explícito. ❖ El sufrimiento se sugiere, no se muestra → evita el morbo. ❖ Cámara fija y primeros planos: equidad y contención. ❖ Montaje cronológico: ordena sin manipular el discurso. ❖ Sonido directo sin música: evita influir emocionalmente.	❖ Denuncia indirecta de la precariedad del sistema de salud (escasez, sobrecarga, material deficiente). ❖ Relación realizador-sujeto basada en la distancia, el respeto y no intervención ❖ Registro de la vida cotidiana hospitalaria mediante la observación. ❖ Control del encuadre: evita mostrar directamente escenas invasivas. como el sufrimiento y vulnerabilidad de los pacientes ❖ Montaje y encuadre regulan la visibilidad del dolor. El sufrimiento se	❖ Ausencia de entrevistas e identificación → protege la identidad de las bailarinas. ❖ El anonimato funciona como estrategia de respeto, no de distanciamiento ❖ Representación del cuerpo femenino como instrumento artístico, no como objeto de espectáculo. ❖ La cámara mantiene una distancia respetuosa, preservando la integridad corporal. ❖ Evita la fetichización o erotización mediante encuadres y montaje. ❖ Construcción estructural que sugiere una experiencia universal femenina (ciclo de vida). ❖ Crítica implícita a un sistema que valora y descarta los cuerpos

	❖ Construye una mirada ética basada en la sobriedad y la escucha. ❖ Refleja el desgaste social en la Polonia de 1980. ❖ Utiliza el blanco y negro para evitar distracciones y marcar las expresiones faciales	sugiere más que se muestra → evita el morbo. ❖ Se desplaza el foco hacia las condiciones del sistema, no hacia la exposición del paciente. ❖ Utiliza blanco y negro para evitar distracciones y morbo.	según su edad y utilidad. ❖ El filme define sus límites: no muestra vida privada, dolor íntimo ni espacios personales. La intimidad se protege a través de la forma (lo que no se muestra también significa). ❖ Utiliza el blanco y negro para evitar la especularización y la sexualización
--	---	--	--

En la tabla anterior se sintetizan las principales similitudes y diferencias formales entre los documentales *Hospital*, *Cabezas parlantes* y *Siete mujeres de diferentes edades*. A partir de los ejes de análisis propuestos, es posible identificar patrones comunes en el uso del lenguaje cinematográfico, así como variaciones en su aplicación.

En el apartado de **plano y encuadre**, los tres documentales comparten un uso recurrente del primer plano. Sin embargo, *Hospital* y *Siete mujeres de diferentes edades* incorporan también planos medios y generales, lo que permite una mayor inclusión del entorno y de las acciones dentro del espacio filmado. En contraste, *Cabezas parlantes* mantiene una composición más constante centrada en el rostro, con un encuadre fijo y frontal.

Respecto al **montaje**, en los tres casos se emplea el corte directo como principal recurso de transición, acompañado de un ritmo regular. No obstante, cada documental organiza su estructura temporal de manera distinta: *Cabezas parlantes* se construye a partir de una progresión por edades; *Hospital* sigue una lógica basada en el transcurso de las horas; y *Siete mujeres de diferentes edades* articula su desarrollo mediante la relación entre edad y rutina diaria.

En cuanto a la **voz, el sonido y el silencio**, *Cabezas parlantes* es el único que incorpora registro de voz mediante entrevistas. Por su parte, *Hospital* y *Siete mujeres de diferentes edades* prescinden de este recurso y se apoyan en el sonido ambiente. En los tres documentales predomina el uso de sonido directo, sin incorporación de música extradiegética ni efectos añadidos. En el caso de *Siete mujeres de diferentes edades*, la música aparece únicamente como parte del espacio representado.

En el apartado de **contraste lumínico**, los tres filmes utilizan el blanco y negro como base visual. Este recurso genera una uniformidad estética entre las obras y reduce la presencia de elementos visuales que puedan desviar la atención del espectador.

Finalmente, en el eje de **ética aplicada**, la tabla permite identificar decisiones formales relacionadas con la forma en que se registra a los sujetos. En los tres casos se observa un control del encuadre, una limitación en la exposición de situaciones potencialmente sensibles y una ausencia de recursos expresivos que intensifiquen la representación. Asimismo, se registran diferencias en el tipo de aproximación: *Cabezas parlantes* incorpora interacción mediante preguntas, mientras que *Hospital* y *Siete mujeres de diferentes edades* se desarrollan desde una lógica observacional.

En respuesta a la pregunta de investigación planteada en la introducción, en los documentales *Hospital*, *Siete mujeres de edades diferentes* y *Cabezas parlantes* es posible identificar una serie de constantes formales que evidencian la construcción de una mirada ética en la obra de Krzysztof Kieslowski. En términos narrativos, los tres filmes presentan estructuras organizadas bajo criterios cronológicos o sistemáticos: en *Hospital*, el desarrollo se articula a partir de las horas de una jornada; en *Cabezas parlantes*, mediante una progresión por edades; y en *Siete mujeres de diferentes edades*, a partir de la combinación entre edad y rutina.

En el plano formal, se observa una tendencia al uso del blanco y negro, lo cual contribuye a eliminar elementos distractores y a evitar una posible intensificación del impacto visual del sufrimiento. Asimismo, el montaje se caracteriza por el

empleo de cortes directos y una construcción sobria que evita la dramatización, particularmente en momentos de vulnerabilidad, donde se limita la exposición de los sujetos filmados.

El tratamiento del sonido refuerza esta lógica, privilegiando el registro directo y la ausencia de música extradiegética, con el fin de no inducir una respuesta emocional específica en el espectador. Una excepción se encuentra en *Siete mujeres de diferentes edades*, donde la música aparece de forma intradiegética como parte del contexto de ensayo, sin alterar el carácter observacional del filme.

En cuanto al encuadre, predominan los planos medios, generales y primeros planos a la altura de los ojos, lo que construye una relación de proximidad controlada con los sujetos. Esta elección evita la jerarquización visual o la fragmentación del cuerpo, limitando el uso de planos detalle que podrían generar una mirada invasiva o espectacularizante, que fomente el morbo o la sexualización.

De manera general, los documentales analizados se caracterizan por una aproximación observacional en la que el realizador reduce su intervención directa. Incluso en *Cabezas parlantes*, donde se incorporan preguntas, estas se mantienen abiertas y no invasivas, permitiendo que los sujetos se expresen en sus propios términos.

A partir del análisis comparativo, se identifican constantes formales que no operan únicamente como decisiones estéticas, sino como mecanismos sistemáticos de regulación ética de la imagen.

En este sentido, la obra documental de Krzysztof Kieślowski configura una ética de la contención, en la que el encuadre, el montaje, el sonido y la luz limitan deliberadamente la exposición del sufrimiento y la intimidad del otro.

Esta contención se articula mediante estrategias como el uso de lo que se deja fuera de cuadro, la fragmentación controlada del cuerpo y la ausencia de musicalización, lo que impide la intensificación emocional y desplaza la experiencia del espectador hacia una recepción más reflexiva que sensorial.

Asimismo, se identifica una distancia ética controlada, donde la cámara establece cercanía sin invadir, evitando tanto la objetivación como la espectacularización del sujeto.

De este modo, la forma cinematográfica no sólo organiza el relato, sino que funciona como un dispositivo que regula el acceso a la intimidad, evidenciando que la mirada documental en Kieślowski se construye como un ejercicio consciente de límites.

Con base en los resultados obtenidos, se confirma la hipótesis planteada, al evidenciarse que la mirada ética en los documentales de Krzysztof Kieślowski se configura a través de sus decisiones formales, tales como el encuadre, los planos, el uso del color, el sonido y el montaje. Estos elementos no solo organizan el discurso audiovisual, sino que funcionan como mecanismos de delimitación y contención que establecen una distancia y una relación de respeto entre el realizador y el otro.

De este modo, se evita la exposición excesiva del sufrimiento y la intimidad de los sujetos filmados, impidiendo su reducción a objeto de espectáculo. En este sentido, se confirma que la construcción técnica del relato no es neutra, sino que expresa una postura moral y evidencia una conciencia crítica sobre las implicaciones éticas del acto de representación.

Conclusiones finales

La presente investigación partió de una pregunta aparentemente técnica que fue, ¿Cómo se constituye la mirada ética en los documentales de Krzysztof Kieślowski a partir de sus decisiones formales y de los límites que establece frente a la representación del otro? Esta pregunta no admite una respuesta única ni lineal, sino que exige ser pensada como un problema que atraviesa simultáneamente la técnica, la filosofía y la política de la imagen. El análisis de *Siedem kobiet w różnym wieku* (*Siete mujeres de edades diferentes*), *Szpital* (*Hospital*) y *Gadające głowy* (*Cabezas parlantes*) ha permitido demostrar que en la obra documental de Kieślowski la ética no es un código externo que el director aplica sobre su material, sino una práctica que emerge del interior mismo del lenguaje cinematográfico. Para arribar a una respuesta fundamentalmente ética, la técnica cinematográfica no es un conjunto de herramientas neutras al servicio de un contenido previo, sino el lugar preciso donde se inscribe, se negocia y se manifiesta la postura moral del director frente al otro. Analizar el encuadre, el montaje, el sonido y la luz en estos documentales no equivale a describir procedimientos formales; equivale a leer una ética en acto, una ética que no se declara en palabras sino que se ejerce en cada decisión de puesta en cámara.

El primer hallazgo fundamental que arroja esta investigación es que la técnica cinematográfica no es un elemento neutral. Lejos de ser un conjunto de herramientas al servicio de la captación objetiva de la realidad, el encuadre, el montaje, el sonido y la luz constituyen el lugar en donde se manifiesta y se negocia la postura moral del director. Cada decisión formal es en última instancia, una decisión ética; como elegir un plano general en lugar de un primer plano implica un juicio sobre qué nivel de exposición es tolerable, optar por el silencio antes que por la música subrayando que supone resistir la tentación de dirigir emocionalmente al espectador; mantener una distancia que no invade el espacio íntimo del sujeto filmado constituye en sí misma, una forma de respeto. En los tres documentales analizados, el uso calculado de planos y distancias funciona como un mecanismo de contención frente a lo que podría denominarse la "mirada devoradora" de la cámara, esa tendencia del cine documental a extraer significado, emoción o verdad

del cuerpo del otro sin considerar el costo que esa extracción implica para quien es filmado. Kieślowski diseña formalmente un sistema de límites que protege la dignidad de sus sujetos frente a la exposición excesiva, sin por ello renunciar a la potencia expresiva de la imagen.

Un ejemplo de esto lo podemos ver en *Siedem kobiet w różnym wieku* (*Siete mujeres de edades diferentes*) donde nos damos cuenta como la distancia focal y la altura de la cámara funcionan en este documental como mecanismos de contención de lo que llamamos la “mirada devoradora” la tendencia del aparato cinematográfico a consumir visualmente a sus sujetos, a fragmentarlos, a reducirlos a imagen disponible para el placer o la curiosidad del espectador. Kieślowski resiste sistemáticamente esta lógica. El plano medio sostenido en el segmento del lunes, la negativa al plano cenital que reproduciría la posición del evaluador, la exclusión del espejo como instrumento de autovigilancia, todas estas decisiones construyen una distancia que no es frialdad sino respeto, una proximidad que no es invasión sino acompañamiento. Esta simultaneidad entre lo técnico y lo ético no es un principio declarado sino una práctica consecuente que está presente en los tres documentales.

El segundo hallazgo es que el montaje, lejos de ser un mecanismo de organización temporal, opera como un sistema de decisiones éticas que intensifican, limitan, exponen o suavizan la relación entre la cámara y sus sujetos. Un ejemplo de ello lo podemos ver en *Gadające głowy* (*Cabezas parlantes*) en donde el montaje revela su dimensión ética con particular contundencia, aunque de una manera radicalmente distinta a la que opera en *Siete mujeres de edades diferentes*. Aquí la estructura de montaje construye su ética a través de la acumulación y la equivalencia, cada entrevistado recibe exactamente el mismo tratamiento formal, el mismo encuadre frontal, la misma duración aproximada y es yuxtapuesto al siguiente mediante cortes directos que no jerarquizan, que no privilegian ninguna voz sobre las demás. Este principio de igualdad formal no es una decisión estética inocente; es una declaración ética. A negarle al montaje cualquier función valorativa, al rehusarse a construir, mediante la edición, una escala de importancia entre los sujetos filmados Kieślowski instala en la estructura misma del film la idea

de que cada existencia humana tiene un peso equivalente independientemente de la edad, el origen o la elocuencia de quien habla.

El tercer hallazgo refiere a la desigualdad de poder inherente a todo acto de filmación documental y a los mecanismos que Kieślowski activa para tensionarla sin pretender eliminarla. La tesis ha demostrado que la relación entre quien filma y quien es filmado es asimétrica, la cámara posee una autoridad que el sujeto representado no puede contrarrestar completamente, y el director dispone de una capacidad de decisión sobre qué mostrar, cómo mostrarlo, cómo montarlo, a qué público presentarlo que el sujeto filmado no controla. Esta asimetría es constitutiva del documental y no puede ser eliminada, pero sí puede ser administrada éticamente, el análisis de los documentales revela que para Kieślowski la condición mínima de un documental éticamente sostenible es que exista un consentimiento real no una firma formal, sino una comprensión genuina por parte del sujeto acerca de la naturaleza del proyecto y de las posibles consecuencias de su participación pública.

La investigación muestra que Kieślowski administra esta asimetría a través de una estrategia coherente que opera en varios niveles simultáneos. El anonimato como escudo que impide la reducción del sujeto a su historia individual; la contención de la mirada que preserva la integridad corporal y la construcción de una figura universal a partir de cuerpos concretos, que universaliza con dignidad en lugar de exponer con voyeurismo. El anonimato, no es distancia ni indiferencia es la forma más radical que adopta el respeto, la decisión de proteger a los sujetos precisamente negándoles la visibilidad que el documental convencional les impondría. El film puede establecer con sus sujetos una relación de colaboración antes que de extracción. Cuando no lo es, cuando el sujeto es vulnerable, cuando las circunstancias hacen imposible una comprensión plena de lo que implica ser filmado, el director está obligado a compensar esa imposibilidad con una mayor responsabilidad formal, con encuadres que protegen, con cortes que retienen, con ausencias que preservan.

El cuarto hallazgo se refiere al uso del blanco y negro como decisión formal con consecuencias éticas y filosóficas específicas. Filmar en blanco y negro en la década de los setentas, cuando el color ya era perfectamente accesible, es un

gesto que trasciende la preferencia estética. Es la negativa a embellecer lo que ya es difícil de ver, el envejecimiento, la exclusión, el cansancio, etc. El blanco y negro suaviza las diferencias visuales como en *Szpital (Hospital)* en donde esta decisión adquiere una dimensión ética que no se trata solamente de suavizar la distancia entre la vida, sino en sostener la mirada sobre una realidad que el color lo habría vuelto insoportable o peor aún espectacular. ya que el cuerpo humano aparece en su estado más vulnerable, abierto, anestesiado, dependiente, expuesto a manos que trabajan con los recursos que tienen y no con los que realmente necesitan. Filmar ese material en color hubiera implicado una decisión con consecuencias éticas precisas, la sangre habría sido inevitablemente, una imagen que oscila entre el impacto clínico, la sangre en escala de grises no desaparece sigue siendo sangre, sigue siendo reconocible, pero pierde su poder de golpear antes de que el espectador pueda pensar, el blanco y negro desplaza la atención desde la superficie sensacional de la imagen hacia su contenido ético y humano. La escala de grises es una forma de respeto hacia los cuerpos que aparecen en pantalla, hacia la realidad que el film documenta y hacia el espectador al que no se le permite mirar cómodamente desde afuera.

La investigación ha permitido articular una respuesta comprensiva a la pregunta inicial; la mirada ética en los documentales de Kieślowski se constituye en la intersección de cuatro operaciones formales y relacionales que actúan de manera simultánea e interdependiente. La primera es el reconocimiento de que la técnica cinematográfica no es un elemento neutral, el encuadre, la distancia y el sonido son el lugar donde se manifiesta la postura moral del director, de modo que cada decisión formal es, en última instancia, una decisión ética. La segunda concierne al montaje que, lejos de ser un mecanismo de organización temporal, opera como un sistema de elecciones que intensifican, limitan, exponen o suavizan la relación entre la cámara y sus sujetos, el corte decide qué permanece visible y qué se omite a la mirada y en esa decisión reside su dimensión moral. La tercera es el reconocimiento de la asimetría constitutiva entre quien filma y quien es filmado, Kieślowski no finge que la cámara es transparente ni que el documental es un encuentro entre iguales, hace de ese desequilibrio de poder un problema a gestionar éticamente, buscando formas de consentimiento y colaboración que lo atenúen sin pretender eliminarlo, recurriendo al anonimato como escudo formal

que configura la imagen como un espacio donde el otro puede aparecer sin quedar enteramente expuesto. La cuarta operación es el uso del blanco y negro como decisión formal con consecuencias éticas y filosóficas precisas, Kieślowski se niega a embellecer lo que es difícil de ver, cancela la posibilidad de que el color convierta la vulnerabilidad en espectáculo o la precariedad en algo pintoresco y suaviza las diferencias visuales entre los cuerpos, resistiendo la crueldad comparativa que a color se hubiera resaltado.

Lo que esta tesis revela, en último término, es que la obra documental de Kieślowski constituye una propuesta estética y ética que anticipa y enriquece debates que hoy siguen siendo centrales en los estudios de cine documental, en la teoría de la representación y en la ética de la imagen ¿quién tiene el derecho de filmar a quién? ¿Qué le debe el documentalista a sus sujetos? ¿Cómo puede la forma cinematográfica ser ella misma una práctica de cuidado? Kieślowski no responde a estas preguntas con manifiestos ni con declaraciones de principios, sino con sus documentales con encuadres que dudan, con cortes que se contienen, con silencios que respetan. Su mirada ética no se lee en sus palabras, sino en las marcas que deja o que deliberadamente no deja sobre el cuerpo filmado del otro.

Bibliografía

Filosofía y ética general

Abbagnano, N. (2004). *Diccionario de filosofía* (4.^a ed.). Fondo de Cultura Económica

Aristóteles. (1985). *Ética a Nicómaco* (trad. M. Araujo y J. Marías). Centro de Estudios Constitucionales. (Obra original ca. 350 a.C.)

Beauchamp, T. L., y Childress, J. F. (2001). *Principles of biomedical ethics* (5.^a ed.). Oxford University Press.

Collado Vázquez, N., Durante Montiel, I., Sánchez Rivera, G., & Rivero Serrano, O. (s. f.). *Conceptos fundamentales de la ética*. Universidad Nacional Autónoma de México, CUAED, Facultad de Medicina.

Cortina, A., y Martínez, E. (2001). *Ética* (3.^a ed.). Akal.

Habermas, J. (1991). *Moral consciousness and communicative action*. MIT Press.

Kant, I. (2002). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (M. García Morente, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1785)

Kohlberg, L. (1981). *The philosophy of moral development*. Harper & Row.

Singer, P. (1993). *Practical ethics* (2.^a ed.). Cambridge University Press.

Teoría del documental y cine

Arnheim, R. (1954). *Arte y percepción visual*. Editorial universitaria.

Arrieta Erdozain, L. (2008). *Letras de Cine*. Lectorum ediciones.

Barberena, M. I. (2017). *El sonido en la narración audiovisual*. En J. Jaunarena (Comp.), *Taller de Producción Audiovisual* (pp. 102–124). Ediciones de Periodismo y Comunicación.

Barnouw, E. (1996). *El documental: Historia y estilo*. Gedisa.

Bellantoni, P. (2005). *If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*.

Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*.

Brown, B. (2008). *Cinematografía, teoría y práctica*. Omega.

Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*.

Contreras, S. (2013). *Ética y estética en el cine documental*. Santiago de Chile: LOM

Fernández, F. y Martínez, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*.

Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*.

Grierson, John (1979). *Grierson on Documentary*. Ed. Forsyth Hardy. Faber and Faber, London.

Heller, E. (2008). *Psicología del color*.

Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*.

Mendoza, C. (2010). *El guión para cine documental*.

Murad, O. A. (2022). *El lugar de la ficción en la representación cinematográfica de la realidad*. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (J. Cerdán y E. Iriarte, Trads.). Paidós. (Obra original publicada en 1991 como *Representing Reality*)

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, B. (2007). *Cuestiones de ética y cine documental*. Archivos de la Filmoteca, 57-58(1), 29–45.

Nichols, B. (2013). *Introducción al documental* (2ª ed., trad. M. Bustos García; Original: *Introduction to Documentary*, 2001). Universidad Nacional Autónoma de México / CUEC.

Plantinga, C. (2014). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sadoul, G. (1967). *Historia del Cine Mundial: Desde Los Origenes* (17a ed.). Siglo XXI Ediciones.

Spence, L., & Navarro, V. (2011). *Crafting Truth: Documentary form and meaning*. Rutgers University Press.

Estudios sobre Kieślowski y cine polaco

Coates, P. (2005). *The red and the white - the cinema of people's Poland*. Wallflower Press.

Haltorf, M. (2002). *Polish National Cinema*. Berghahn Books.

Haltorf, M. (2004). *The Cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on Destiny and Chance*. Wallflower Press. (Referencia estándar en estudios kieselowskianos)

Insdorf, A. (1999). *Double Lives, Second Chances: The Cinema of Krzysztof Kieślowski*. Hyperion.

Kieślowski, K. & Stok, D. (1993). *Kieślowski on Kieślowski*. Faber and Faber.

Lubelski, T. (2009) *Historia kina polskiego*. Universitas.

Piotrowska, A. (2012). *Psychoanalysis and ethics in documentary film* [Tesis doctoral, Birkbeck College, University of London].

Žižek, S. (2001). *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory* (BFI, 2001)

Artículos de revista

Kruger, C. (s.f.). *La ética de la representación en el documental*. *Revista Ética y Cine*.

Lanza, P. (2016). *La ética de la representación en el documental*. *Ética y Cine Journal*, vol.6 (1), 41–50.

Lanza, P. (2016). *La ética de la representación en el documental*. *Ética y Cine Journal*, 6(1), 47–56.

Carpeta de producción

Conyer, R. T. (2001). *Las adicciones: dimensión, impacto y perspectivas* (J. A. Cedillo, Ed.). El Manual Moderno, Editorial.

Anexo 1. Ejercicio práctico de realización documental: Tres puntos de vista sobre el alcohol (Carpeta de producción)

0. Investigación

Toda película documental requiere de un trabajo previo de investigación:

Fuentes primarias: entrevistas a mujeres y hombres que consumen o consumieron alcohol y/o sustancias psicoactivas.

Fuentes secundarias:

- Conyer, R. T. (2001). *Las adicciones: dimensión, impacto y perspectivas* (J. A. Cedillo, Ed.). El Manual Moderno, Editorial.

1. Ideas y motivación

Al tratarse de un vínculo entre la tesis y el documental como representación de dicha investigación en torno a la ética, se considera que el tema de las adicciones pueden conocerse como desórdenes en sí mismos o como factores de riesgo por la manifestación de otros problemas sociales o de salud, partiendo del número amplio de sustancias con potencial de abuso y propiedades farmacológicas diferentes, cuyos efectos dependen de interacciones específicas entre las características del individuo que las consume y el entorno en que éste tiene lugar, lo que convierte a las adicciones en un problema complejo de comprender, especialmente las causas del consumo.

Deseo: Representar la historia de las personas que son o fueron consumidoras para provocar una reflexión sobre el contexto socio-cultural de las mismas.

Motivación: La distinción de las causas entre el uso y el abuso de sustancias.

2. Tema y problemática

La mayor parte de los sucesos que ocasiona el consumo de sustancias pasan, por lo general, inadvertidas para el consumidor; el grado de intoxicación puede variar desde un leve estado de euforia hasta el estupor. El consumo de sustancias

modifica las capacidades físicas, mentales y conductuales, independientemente de su grado de intoxicación; sin embargo, el tipo y magnitud de sus efectos son el resultado de sistemas causales relativamente complejos, dependen de la interacción del individuo, la droga y el ambiente en que ocurre el consumo.

El estado emocional del individuo en el momento de consumo; las diferencias en su susceptibilidad; factores como género, peso, talla, edad del consumidor; la frecuencia, las ocasiones y circunstancias en las que tiene lugar el consumo así como las expectativas de los individuos que lo rodean cuando ocurre la ingesta, desempeñan una función importante para que los efectos de las drogas sean positivos o negativos.

3. Objetivos

General:

Analizar el consumo como un paliativo ante los diferentes contextos sociales, culturales y económicos que atraviesan las personas con dicha situación, utilizando como referencia el lenguaje visual y los temas recurrentes en la cinematografía de Krzysztof Kieślowski, (como la soledad y la búsqueda de sentido).

Específico:

1. Analizar el concepto de "el doble" y la alienación: Investigar cómo el consumo crea una identidad alterna en el sujeto.
2. Explorar el azar y la pérdida de control: documentar cómo una decisión fortuita o un encuentro azaroso desencadena una trayectoria de dependencia, alejándose de los juicios morales y centrándose en la tragedia humana.
3. Observar si los lugares de consumo (bares, puntos de venta) generan vínculos humanos reales o si son simplemente espacios de soledad compartida

4. Hipótesis o punto de vista

Para este documental empatizamos con las ideas y testimonios de los participantes, quienes nos enriquecerán de sus experiencias y conocimientos en el tema, conoceremos su opinión, la forma en que viven y conviven con respecto al consumo.

5. Perspectiva ética

No partimos de un juicio, partimos de la empatía.

Buscamos el sentimiento de identificación con las ideas y testimonios de todas las personas involucradas. Conoceremos su opinión, la forma en que viven y conviven con respecto al consumo.

Respeto absoluto por la voz y la identidad de los participantes (especialmente quienes pueden requerir anonimato).

Buscamos visibilizar, no juzgar.

6. Personajes y espacios

Los personajes han sido seleccionados por la experiencia que tienen con el tema del consumo de alcohol u otras sustancias psicoactivas, de forma personal o como terceros.

Se pretende que entre los personajes haya una diversidad de edad, género y contexto socio-cultural, desde personas mayores hasta jóvenes, con la intención de tejer las historias con un factor en común: el consumo.

1. María Ramos, una mujer de 78 años quien estuvo casada con una persona alcohólica. Ixtapaluca, Estado de México.
2. Armando Bolaños, un hombre de 80 años quien sufrió de alcoholismo desde su adolescencia. En la actualidad está rehabilitado. Venustiano Carranza, Ciudad de México.
3. Víctor Cervantes, un hombre

Los espacios serán aleatorios, incluyendo aquellos donde se realicen las entrevistas. Se pretende mostrar los lugares donde se desempeñe el consumo de alcohol u otras sustancias, como fiestas, reuniones, eventos musicales, incluso situaciones cotidianas en las calles.

7. Enfoque y modo de representación

Bill Nichols describe seis modos de representación en el documental. El Modo Observacional y Reflexivo son dos de éstos, que se caracterizan por lo siguiente:

★ Modo observacional

Aparece en los años 60 con el desarrollo de equipos portátiles de cámara y sonido sincronizado, y responde al rechazo de la manipulación del modo expositivo. Busca capturar la realidad tal como sucede, sin intervenir.

Caracterización:

- El cineasta no interviene ni se muestra.
- Uso de sonido sincrónico y planos largos.
- Rechazo de la voz en *off*, música añadida o entrevistas.
- El montaje busca continuidad temporal y espacial-realista.
- Énfasis en la presentación en tiempo presente.

Ejemplos: *High School (1968) Dir. Frederick Wiseman*

★ Modo reflexivo

Es el más autoconsciente.

Aparece como crítica a los modos anteriores por naturalizar la representación del mundo. Busca hacer evidente el proceso de representación, cuestionando la transparencia del documental.

Caracterización:

- El film revela sus propios mecanismos.
- Se centra en el discurso sobre el discurso, en cómo se presenta.
- Requiere un espectador activo y crítico.
- No oculta la construcción del documental ni su manipulación.

8. Tratamiento narrativo y visual

La estructura narrativa pretende retratar la cotidianidad del consumo y la diversidad de personas que se envuelven en esta dinámica. Dicho así, se considera el uso de planos detalle (la gota de alcohol, el reflejo en el cristal, la textura del polvo), emulando el simbolismo táctil de Kieślowski para mostrar la relación íntima entre el individuo y la sustancia, así como también planos fijos de objetos que indiquen la ingesta de sustancias (como envases de cerveza, vasos desechables, bachas,

colillas, tapas, papeles) incluyendo también primeros planos de los personajes que estén de acuerdo en mostrar su rostro a la hora de presentar los testimonios.

9. Guion documental

El guion funciona como un mapa de intenciones y secuencias posibles. Su desarrollo, tentativo pero bien estructurado, sirve como guía narrativa, visual y sonora basada en la investigación realizada. Está dividido en dos niveles:

- **Guion literario: descripción narrativa de las escenas previstas**
- **Guion técnico: descripción del montaje o postproducción**

Secuencia	Plano (No.)	Tipo de plano/Movimiento	Descripción Visual Acción/Sujeto	Ángulo	Sonido Audio/Música	Duración estimada
-----------	-------------	--------------------------	-------------------------------------	--------	---------------------	-------------------

11. Estilo Visual y Sonoro

Se ejecutará en el área técnica el uso de la cámara utilizando encuadres fijos y en movimiento de manera alternada para construir un documental expositivo/poético en el que se pueda apreciar la ejecución de las obras y la apreciación de las mismas.

12. Equipo de trabajo

Dirección: Hamlet Alejandro Santos

Producción: America Castillo, Anel Ravelo, Valeria Velasco, Hamlet Alejandro, Alexis Olivares

Cámara: Hamlet Alejandro Santos

Sonido: America Castillo

Diseño: Anel Ravelo

Montaje: Hamlet Alejandro Santos

Investigación: America Castillo, Anel Ravelo, Valeria Velasco

13. Cronograma

Fase / Tarea	Duración (Días)	Fechas
--------------	-----------------	--------

	aproximados)	
Preproducción	5 días	9 - 13 de Febrero
Cierre de permisos y acuerdos de locación	5 días	2 - 6 de Marzo
Días de rodajes	3 días	9 - 11 de Marzo
Organización de material	7 días	16 - 17 de Marzo
Post producción - inicio		
Revisión y clasificación de material	4 días	23 - 27 de Marzo
Montaje inicial		

14. Referencias Visuales

Talking Heads (1980) Dir. Krzysztof Kieslowski

keith_emerson [**@keith_emerson**]. (s/f). *Krzysztof kieslowski - Cabezas parlantes (1980) [SUBTITULADO]* [[Object Object]]. Youtube. Recuperado el 5 de marzo de 2026, de <https://www.youtube.com/watch?v=YIjxNdzmiao&t=186s>

