

ES Esto (¿)fue(?) así. Sobre la recreación en el documental contemporáneo

EN This was(?) like this. On recreation in contemporary documentaries

ITA Questo è successo(?) così. Sulla ricreazione nel documentario contemporaneo

FRA Ce fut (?) ainsi. A propos de la reconstitution dans le documentaire contemporain

POR Isto foi assim(?) Sobre a recreação no documentário contemporâneo

Lior Zylberman

Esto (¿) fue (?) así. Sobre la recreación en el documental contemporáneo

Recibido: 24/05/2021; Aceptado: 24/11/2021; Publicado en línea: 23/03/2022.


<https://doi.org/10.15446/actio.v6n1.101797>



LIOR ZYLBERMAN

Doctor en Ciencias Sociales. Investigador del CONICET con sede en el Centro de Estudios sobre Genocidio en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Profesor titular de Sociología en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Correo electrónico: liorzylberman@gmail.com

 0000-0002-3500-2781

RESUMEN (ESP)

La recreación se ha vuelto uno de los recursos más utilizados por el documental contemporáneo; sin embargo, dicho empleo no es una novedad, sino que su uso se remonta a los orígenes mismos del documental. En esa dirección, el presente artículo se propone analizar el uso de la recreación en el documental contemporáneo, profundizando en tres miniseries documentales. Para ello, primero se hará un breve recorrido histórico con el fin de problematizar este recurso, para luego estudiar tres producciones: *Auschwitz: The Nazis and 'The Final Solution'* (Rees, 2005), *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (Jarecki, 2015) y *A Wilderness of Error* (Smerling, 2020). En el análisis propuesto, se trazarán dos cuestiones. Por un lado, pensar los diversos usos de la recreación que estas producciones hacen, reparando cómo este recurso puede volverse evidencia; así, la recreación emerge en nuestra contemporaneidad como un recurso válido para liberarse del archivo. Por el otro lado, en el desarrollo analítico, el artículo sugerirá cómo el estilo de Errol Morris, disruptivo en su momento, se volvió paradigma.

PALABRAS CLAVE: *documental, miniseries, recreación, evidencia, relato, archivo.*

ABSTRACT (ENG)

Recreation has become one of the most used resources in contemporary documentaries. This use, however, is not a novelty; it can be traced back to the origins of documentaries. Following these lines, this article analyzes the use of recreation in contemporary documentaries, by exploring in depth three documentary miniseries. First, a brief historical account to question this resource, and then explore three productions: *Auschwitz: The Nazis and 'The Final Solution'* (Rees, 2005), *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (Jarecki, 2015) and *A Wilderness of Error* (Smerling, 2020). The analysis shall focus on two issues: on the one hand, to think of the various uses of recreation in these productions, showing how this resource may become evidence; thus recreation emerges in our times as a valid resource to liberate us from archives. On the other hand, in

its analytic development, the article shall suggest that Errol Morris' style, disruptive at the time, became paradigmatic.

KEYWORDS: *documentary, miniseries, recreation, evidence, narrative, archive.*

RIASSUNTI (ITA)

La ricreazione è diventata una delle risorse più comuni nel documentario contemporaneo. Eppure tale uso non è nuovo, ma risale alle origini stesse del genere. Tenendo questo presente, l'articolo ha come obiettivo quello di analizzare l'uso della ricreazione nel documentario contemporaneo, approfondendo in tre miniserie documentali. Come prima cosa, si darà un breve panorama storico che permetta di problematizzare tale procedimento, per poi poter studiare tre produzioni in particolare: *Auschwitz: The Nazis and 'The Final Solution'* (Rees, 2005), *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (Jarecki, 2015) y *A Wilderness of Error* (Smerling, 2020). Nell'analisi che si propone si affronteranno due questioni. Da una parte, pensare ai diversi usi di ricreazione adottati da queste produzioni, soffermandosi sul fatto che tale mezzo può trasformarsi in evidenza; in questo modo, la ricreazione sorge nella nostra contemporaneità come forma valida per liberarsi dall'archivio. Dall'altra parte, nello sviluppo analitico, l'articolo suggerirà come lo stile di Errol Morris, che all'epoca fu di rottura, sia diventato un paradigma.

PAROLE CHIAVE: *documentario, miniserie, ricreazione, evidenza, racconto, archivio.*

RÉSUMÉ (FRA)

La reconstitution est devenue l'une des ressources les plus utilisées par le documentaire contemporain ; cependant, cette utilisation n'est pas une nouveauté, et son utilisation remonte aux origines mêmes du documentaire. En ce sens, le présent article se propose d'analyser l'utilisation de la reconstitution dans le documentaire contemporain, en approfondissant à travers trois mini séries documentaires. Pour cela, il sera fait, dans un premier temps, un bref parcours historique afin d'énoncer une problématique

concernant cette ressource, puis ensuite seront étudiées trois productions : *Auschwitz : The Nazis and "the Final Solution"* (Rees, 2005), *The Jinx : The Life and Deaths of Robert Durst* (Jarecki, 2015) et *A Wilderness of error* (Smerling, 2020). Dans l'analyse proposée, deux questions seront posées. D'une part, penser les différentes utilisations de la reconstitution dans ces productions, en comprenant comment cette ressource peut se transformer en preuve ; ainsi, la reconstitution apparaît dans notre contemporanéité comme une ressource valable pour se libérer des archives. D'autre part, dans le déroulement de l'analyse, l'article suggérera comment le style d'Errol Morris, disruptif en son temps, est devenu un paradigme.

MOTS CLÉS : documentaire, mini séries, reconstitution, preuve, récit, archive.

RESUMO (POR)

A recreação se tornou um dos recursos mais utilizados pelo documentário contemporâneo, no entanto, esse uso não é uma novidade, pois ele se iniciou já com as origens do próprio documentário. Nesse sentido, o presente artigo tem por objetivo analisar o uso da recreação no documentário contemporâneo, aprofundando em três minisséries documentais. Para isso, primeiramente, vai ser feito um breve percurso histórico, com o intuito de problematizar este recurso, para depois estudar três produções: *Auschwitz: The Nazis and 'The Final Solution'* (Rees, 2005), *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (Jarecki, 2015) e *A Wilderness of Error* (Smerling, 2020). Na análise proposta, serão avaliadas duas questões. Por um lado, pensar nos diversos usos da recreação nestas produções, reparando em como este recurso pode se tornar uma evidência; assim, a recreação emerge em nossa contemporaneidade como um recurso válido para se liberar do arquivo. Por outro lado, no desenvolvimento da análise, o artigo mostrará como o estilo de Errol Morris, disruptivo em sua época, terminou se tornando um paradigma.

PALAVRAS-CHAVE: documentário, minisséries, recreação, evidência, relato, arquivo.

INTRODUCCIÓN

En su historia del cine documental, Betsy McLane sugiere que, entre 1951 y 1971, el documental a través de la televisión vivió una «era dorada» (McLane, 2012, p. 185-99). Más acá en el tiempo, desde la década de 1990 y el inicio del siglo XXI, atravesamos un verdadero «boom del documental» (Saunders 2010) y se podría pensar que es a partir de la masificación del *streaming* cuando el documental, ya sea a través de series o miniseries, se ha convertido en uno de los protagonistas de las diversas plataformas. Con ello, no resulta osado pensar que el documental vive una nueva «era dorada».

En ese contexto, desde finales del siglo XX, asistimos a un tipo de hibridez particular en el cine de no ficción, con diálogos más frecuentes y aceitados entre la ficción y el documental. En consecuencia, esto puede llevar a pensar dos posturas, dos polos en tensión: una más «purista», es decir aquella que piensa el documental en su estado más limpio —si es que se puede pensar en ese sentido—, y otra receptiva a dicho diálogo, a la «contaminación», de manera que se piensa el documental como un estilo en constante transformación.

En ese sentido, en el presente trabajo deseo profundizar en una de las características que se ha vuelto continua en muchas de las producciones, la cual es incluso un recurso ya estandarizado: me refiero a las recreaciones estilizadas. Lo cierto es que, estrictamente, la recreación no es una novedad para el documental, su uso se encuentra desde sus inicios —y aquí es donde se puede discutir con los «puristas»—; sin embargo, resulta sugerente enfocarnos en la manera en que es empleada en la actualidad, ya que lleva a discutir ciertos fundamentos del documental, como supuesto registro de lo real.

Si bien mencionaré diversas producciones a lo largo del artículo, me concentraré en forma específica en tres miniseries documentales: *Auschwitz: The Nazis and 'The Final Solution'* (Rees, 2005), emitida originalmente en la BBC;

The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst (Jarecki, 2015), cuya primera emisión fue en HBO, y *A Wilderness of Error* (Smerling, 2020) producida para la señal FX. Un elemento que une a estas tres producciones es su marcado uso de la recreación.

Las recreaciones son parte constituyente del documental, desde Robert Flaherty en *Nanook of the North* (1922) —pasando por *Man of Aran* (1934) y *Louisiana Story* (1948)— hasta Basil Wright y Harry Watt en *Night Mail* (1936) recurrieron a puestas en escenas para simular momentos «reales» en la vida de los actores sociales. Dichas puestas en escenas buscaban imponerse como reales, como un «estar sucediendo» ante la cámara, un «esto es» o, como afirma Raúl Beceyro más próximo a Roland Barthes, un presente «que está sucediendo» (Beceyro, 2014, p. 103). En ese período, entonces, recursos de la ficción eran empleados en el documental en pos de alcanzar una supuesta transparencia y objetividad.

A partir de la década de 1980, esta cooperación de recursos tomará un cause diferente. Aunque era un elemento más propio de los documentales televisivos, el cine documental apela en forma más sistemática a la recreación o escenificación con títulos como *The Indomitable Teddy Roosevelt* (Engle, 1983) o *Far from Poland* (Godmilow, 1984). Pero será, sin dudas, *The Thin Blue Line* (Morris, 1988) la que marque un quiebre decisivo (Resha, 2015) que genera, en consecuencia, un cambio de paradigma cuyas resonancias llegan hasta nuestros días¹. Las recreaciones o las escenificaciones ya no pretenderán ser transparentes ni buscarán objetividad, no actuarán como «parche» ante una realidad que no puede ser registrada, sino que asistimos ahora a recreaciones y escenificaciones estilizadas y con evidentes puestas en escenas. En ese sentido, podríamos sugerir que las tres miniseries mencionadas ya no son documentales con elementos de ficción, sino ficciones con elementos de documental.

En lo que sigue, problematizaré y discutiré esta cuestión con el fin de indagar, parafraseando la clásica definición de John Grierson (1933), a qué tipo de tratamiento creativo se puede recurrir en la actualidad para representar la realidad.

BREVE RECORRIDO HISTÓRICO

Me remonto en el tiempo a los años cuando el cine era una aventura. Ya en el origen, una incógnita asalta a un realizador: ¿cómo contar un hecho que aconteció en

1 De hecho, como se verá, Morris tendrá una influencia sustancial en las obras que aquí se analizarán.

el mundo histórico del cual casi no se poseen imágenes (fijas o en movimiento)? En 1899, Georges Méliès presentó *L'affaire Dreyfus*, un corto en el que a través de 11 capítulos nos muestra cómo se forjó la acusación y caída en desgracia en un resonado caso de antisemitismo del capitán del ejército francés Alfred Dreyfus. No era la primera ni la última vez que el llamado «mago del cine» estrenaba una producción así: entre 1897 y 1902, Méliès alternaba sus películas fantásticas con *actualités reconstituées* ‘noticias reconstruidas’. A caballo entre el noticiero cinematográfico, el documental y su estilo teatral-mágico, Méliès puede ser pensado también como un pionero del docudrama (Ezra, 2000, p. 50-88).

Tiempo después, Robert Flaherty meditó sobre el documental y sobre su propia práctica aclarando que este cine no solo implica selección, «una cuidadosa mezcla de luz y de sombra» y «situaciones dramáticas», sino que la distinción estaría en donde se filma: «el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir» (Flaherty, 1993, p. 152). La metodología del director estadounidense se concentraba en convivir un largo tiempo con las personas, empaparse de sus experiencias para después volverlos personajes, desarrollar un guion para que luego dichos personajes entren en acción para la cámara en los lugares que Flaherty deseaba exponer. En *Nanook of the North* el director recreó, junto con Allakariallak —el verdadero nombre de Nanook—, la forma de vida esquimal antes de la llegada de la cultura occidental; en *Man of Aran*, Colman King y Maggie Dirrane, dos habitantes de las islas Aran, actuaron como un matrimonio en esta muestra de la vida en dichas islas.

En paralelo a los trabajos de Flaherty, resulta importante mencionar la obra de Dziga Vertov, cuyo filme más representativo es *Chelovek s kinoapparátom* (*El hombre de la cámara*, 1929), y la de Jean Rouch, a mediados del siglo XX. Ambos realizadores hicieron también escuela respecto al uso de las reconstrucciones y de la puesta en escena en el ámbito del cine de lo real.

Finalmente, si reparamos en algunos títulos de la escuela inglesa, como *Night Mail* (Watt y Wright, 1936) o *Listen to Britain* (Jennings y McAllister, 1942), encontramos en la primera recreaciones que buscan representar el trabajo en las oficinas de correo y, en la segunda, elaboradas puestas en escenas que, en forma poética, intentan dar cuenta de los temores de la población británica durante los bombardeos en el marco de la Segunda Guerra Mundial.

Este brevisimo recorrido por títulos canónicos en la historia del documental permite pensar el lugar que siempre ha tenido la recreación o la escenificación de situaciones en el documental; en otras palabras, a partir

de la observación del realizador, ficcionalizar situaciones acorde con los actores sociales, con el fin de dar cuenta de esos sucesos o esas vidas. Como señalaba uno de los primeros teóricos del documental, lo importante era el «método documental» cuya tarea persuasiva era «poner a la gente y sus problemas, sus trabajos y sus servicios, ante ellos mismos» (Rotha, Road, y Griffith, 1968, p. 115). Para Rotha et al., el documental debía elevar la moral y actuar como una herramienta de construcción de ciudadanía en las sociedades modernas. Por esta razón, este autor inglés, en su libro pionero, colocó el énfasis en el método documental antes que pensar en el documental como un tipo particular de cine. En esa dirección, sostuvo que:

[...] relato (*story*), caracterización y estudio (*studio*) probablemente entren al cine documental, pero será el método y no los materiales lo que contará. Será el propósito sociológico, político u otros propósitos que serán servidos por el método que continuará siendo de vital importancia (Rotha et al. 1968, p. 115).

No es mi propósito discutir aquí las características del método, lo importante de esta cita es reparar en la apertura hacia la recreación o escenificación que existía entre los primeros teóricos (y realizadores) del documental.

Ahora bien, qué sucedió luego para que la recreación cayera en desgracia, fuera mirada con recelo y luego fuera recuperada por los noticieros u otros programas televisivos. Como apunta Bill Nichols, la recreación más o menos auténtica de eventos anteriores fue un elemento básico de la representación documental:

[...] hasta que fueron asesinados por los «muchachos verité» de la década de 1960 (Robert Drew, Ricky Leacock, DA Pennebaker, David y Albert Maysles, Frederick Wiseman, y otros) que proclamaban que todo excepto lo que sucedía frente a la cámara sin ensayar o inducir a ser una invención, inauténtico (Nichols, 2016, p. 34).

En efecto, las nuevas tecnologías —cámaras más pequeñas, el acceso al material 16 mm, el registro sonoro sincronizado, más la difusión de la televisión—, el recambio generacional en la industria audiovisual, las consecuencias sociales —y también perceptuales²— de la Segunda Guerra Mundial y la emergencia de cambios

2 Como señalan varios autores, la difusión de imágenes de la liberación de los campos de concentración nazis generó una conmoción en la percepción humana. Al respecto, véase Sontag (2003) y Zelizer (1998).

sociales y culturales más amplios trajeron consigo, hacia la década de 1960, un nuevo «efecto de realidad» para tomar prestada la noción de Roland Barthes.

Si Flaherty y la escuela griersoniana habían sentado las bases de un tipo de documental, y con ello los cimientos de un efecto de realidad, el *direct cinema* y el *cinéma vérité* lo afectaron de tal modo que arrojó como resultado una modificación sustancial de dicho efecto. En consecuencia, estas dos corrientes aspiraban a generar un registro honesto de lo que habría sucedido si la cámara no hubiera estado allí o lo que sucede como resultado de que la cámara grabe a personas que saben que están siendo filmadas. Así, todo intento de recrear situaciones pasadas, de falsear momentos, de generar puestas en escenas elaboradas, de utilizar una banda sonora que no se corresponde con lo que se ve, en fin, de dar cuenta de la intervención y manipulación del realizador parecía quedar «prohibida». Al masificarse este estilo, esta estética, se llegó a pensar que solo de este modo el documental podía alcanzar su tan ansiada objetividad y verdad, generando, como consecuencia, sospecha ante cualquier manipulación o formas de control de los materiales. Mientras que, en el paradigma anterior, el documental impartía conocimiento desde un «saber superior» —la voz en *off* o voz de Dios— que era apoyado por las imágenes; en el nuevo, la imagen se vuelve autoevidente. La búsqueda de imponerse como modelo de documental condujo a olvidar y a confinar la recreación a la televisión. Incluso, es en este período durante el cual también se genera un «supuesto» marcado límite entre ficción y documental: la ficción sería el ámbito de lo falso, lo imaginado, lo fingido, la manipulación; mientras que el del documental sería el de lo real, de lo verdadero y de lo objetivo.

Para la década de 1980, las irradiaciones de estas dos corrientes se comenzarán a resquebrajar —producto de nuevas invenciones tecnológicas, como el video, también por la emergencia de nuevos saberes y realizadores, y la constante fuerza del cine experimental—, entrando en crisis hacia la década de 1990 para estallar, finalmente, en el siglo XXI. En todo este tiempo, uno de los realizadores que más embistió contra los principios del directo y del *vérité* fue Errol Morris, quien dejó expresada su posición en una ya clásica cita:

Creo que el *cinéma vérité* [hace referencia, en verdad, al cine directo] atrasó la realización documental veinte o treinta años. Ve al documental como una subespecie del periodismo [...] No hay razón alguna para que el documental no sea tan personal como la ficción y lleve la impronta de quien lo hizo. La verdad no está garantizada por el estilo o expresión. No está garantizada por nada (Morris en Arthur, 1993, p. 127).

Para el mismo período también se vieron los ecos de los diversos movimientos políticos y sociales —movimientos de liberación como los discursos en torno a la raza, género y descolonización— que emergieron durante la década de 1970 que impactaron en el documental. La caída de los regímenes socialistas también trajo sus coletazos en cuanto a la forma de conocer y estar en el mundo; por último, la última década del nuevo siglo comenzará a presentar también una nueva forma de conocimiento sobre el mundo histórico que ya no será expuesta como una verdad revelada, sino en forma subjetiva. Para decirlo de otro modo, el documental en primera persona se afirmará como un terreno válido que trae consigo nuevas formas de narrar y de pensar el archivo audiovisual, mezclando así el mundo íntimo y privado con el público e histórico. El documental, en síntesis, se adentra en ese período hacia un diálogo —hacia un tipo particular de hibridez— entre ficción y documental que expande las fronteras del cine de no ficción.

En ese contexto, algunos autores se dedicaron a pensar dichas transformaciones a partir de la noción de *documental performativo* (Bruzzi, 2006; Nichols, 1994). En efecto, luego de trazar una posible genealogía del performativo, Nichols pensó a este nuevo tipo de documental como aquel que lleva a suspender la representación realista, poniendo entre paréntesis el aspecto referencial del mensaje documental, a fin de enfatizar aspectos subjetivos en un discurso que fuera «clásicamente objetivo» (Nichols, 1994, p. 95). El performativo, entonces, reorienta la referencialidad de la imagen en busca de aspectos más poéticos, afectivos y expresivos. Stella Bruzzi, en cambio, señala que esta modalidad coloca en el centro de la obra a la actuación: tanto la de los sujetos del documental en cuestión como la de los autores. En ese recorrido, se diferencia esta modalidad del docudrama, argumentando que el performativo «imbrica la actuación dentro de un contexto no ficticio para llamar la atención sobre la imposibilidad de cualquier representación auténtica» (Bruzzi, 2006, p. 153). Para la autora, en consecuencia, todo documental es «una negociación en el autor y la realidad, y en el fondo todos son una actuación (*performance*)» (Bruzzi, 2006, p. 154). En consecuencia, la performatividad, desde ese punto de vista, permite comprender y complejizar el vínculo entre realidad, imagen y representación desde otra configuración: el vínculo visual con la realidad sería creado por cada documental con su propia narración sin apelar a una verdad objetiva-trascendental por fuera de la obra³. En conclusión, la emergencia de este tipo de documental tiene lugar en un contexto de «crisis de verdad» posmoderna (Jenkins, 2006), donde los criterios

3 Sin dudas, la «voz de Dios» es el recurso más claro para pensar dicha apelación de verdad.

objetivos de conocimiento han sido puestos en tela de juicio. El performativo es entonces heredero tanto del «giro subjetivo» (Sarlo, 2005) como de la crisis de la imagen⁴ que tiene lugar a fines del siglo xx.

DOCUMENTAL Y RECREACIÓN

Por recreación, dramatización o escenificación se suele entender al recurso de recrear —en una o varias escenas— eventos pasados o simular acciones determinadas ante la cámara en forma «consciente»; es decir, no es el registro que capta «lo espontáneo», sino que se trata de una puesta en escena. Esta cuestión puede ser discutida desde varios niveles ya que, al menos, son tres los elementos que pueden ser recreados: los espacios y sitios, las personas y las acciones. Se puede también meditar en torno a su función o uso en el marco de la narración del documental: como ilustración, como evocación o como evidencia. El documental clásico hizo un uso intensivo de las recreaciones, como el caso de John Grierson, Robert Flaherty y Humphrey Jennings. Incluso hay títulos donde el cineasta se convierte en un tipo de provocador, como en *Chronique d'un été* (Morin y Rouch, 1960) o *Sherman's March* (McElwee, 1985) y también se apela a la recreación.

La recreación, como fuera dicho, se encuentra asociado a la noción de puesta en escena —y de planificación también, si se quiere— oponiéndose así a la supuesta «espontaneidad» que debería poseer el documental —espontaneidad que nació al calor del cine directo, desde ya—. Resulta sugerente detenerse tanto en «re» como en la «creación». El «re», como «volver a», implica la representación de un evento anterior, algo que sucedió cuando la cámara no estuvo ahí; en esa dirección, la recreación no sería la representación de lo que sucede «en tiempo real», como un evento contemporáneo ante la cámara. De este modo, podemos ver recreaciones, tanto en *The Thin Blue Line* como en *Chile, la memoria obstinada* (Guzmán, 1997), en las escenas donde los antiguos guardaespaldas de Allende recorren la calle con el antiguo auto presidencial. También podemos reparar en la «creación» escenificaciones que indagan en el terreno de lo hipotético o de la imaginación, como puede ser gran parte de la obra de Errol Morris como también *The Act of Killing* (Oppenheimer, 2012). Estos dos «acentos» permiten pensar tres grandes usos de las recreaciones: como herramienta para hacer una afirmación evidencial —esto ha ocurrido o esto ocurrió así—, como herramienta para explorar hipótesis —esto pudo haber ocurrido así— o como forma ingresar a los «paisajes mentales» (Plantinga 2009),

es decir, los imaginarios, los mitos y ficciones que los seres humanos construyen individual y colectivamente para dar sentido a sus propias vidas y a nuestro mundo.

TRES MINISERIES

Las tres miniseries tomadas para el análisis se caracterizan por recurrir a la recreación y escenificación en mayor o menor medida a lo largo de sus capítulos. A su vez, las tres producciones se basan en acontecimientos históricos reconocidos —en el caso de la miniserie de Laurence Rees, es sobre el Holocausto—, con lo que el cuestionamiento en torno a su asiento en el mundo extrafílmico no puede ser cuestionado. Por decirlo de otro modo, a pesar de utilizar recursos próximos a la ficción, no se le puede objetar o discutir el carácter documental a dichas producciones. En parte porque las tres han sido catalogadas, por ejemplo, en la Internet Movie Database, como miniseries documentales. Si menciono esta cuestión se debe a que la manera en que una película es catalogada o indexada no es un dato menor⁵; en ese sentido, Noël Carroll sugirió que «catalogar una película como ficción o no ficción nos dice lo que la película pretende referirse [...] la catalogación [*indexing*] nos dice el tipo de respuestas y expectativas que es legítimo que llevemos a la película» (Carroll, 1996, p. 238)⁶.

AUSCHWITZ: THE NAZIS AND THE 'FINAL SOLUTION'

La propuesta que hace *Auschwitz: The Nazis and the 'Final Solution'*, miniserie producida y dirigida por el historiador británico Laurence Rees para la BBC, resulta ambiciosa y, al mismo tiempo, sencilla en su premisa: presentar en forma minuciosa la historia del campo de concentración y de exterminio nazi que funcionó entre 1940 y 1945, en el cual se calcula que fueron asesinadas más de un millón de personas. Con la apertura de los archivos de los países de Europa del Este, los diversos investigadores del Holocausto pudieron acceder a documentación antes vedada, como los planos del mencionado campo. Esto hizo que, a fines de la década de 1990 y principios del siglo XXI, pudieran ver la luz investigaciones más complejas sobre la historia y el funcionamiento de Auschwitz (Dwork y van Pelt 1996); de hecho, a la miniserie le siguió la edición de un libro donde Rees volcó los aportes historiográficos de su investigación (2007).

4 Esta crisis debe ser colocada en el marco de las discusiones suscitadas por la posfotografía. Al respecto, véase Fontcuberta (2016).

5 Esta catalogación se hace a partir de la buena fe del realizador, quien puede indexar una película como documental cuando no lo es o, lisa y llanamente, es una mentira. Un caso extremo es *Der Ewige Jude* (Hippler, 1940), una película de propaganda nazi enmascarada como documental.
6 Para una mayor profundización a la teoría cognitivista en el cine documental, véase Brylla y Kramet (2018).



Figura 1. Recreación de una reunión de Heinrich Himmler en Auschwitz: *The Nazis and 'The Final Solution'* ©BBC (Rees, 2005).



Figura 2. Recinto para sacarse la ropa en las cámaras de gas recreado con CGI en Auschwitz: *The Nazis and 'The Final Solution'* ©BBC (Rees, 2005).

No es la primera ni la última vez que Rees produce un documental sobre el nazismo o el Holocausto, su dedicación a la temática se inició con un documental sobre el ministro de propaganda nazi, Joseph Goebbels, al comienzo de la década del noventa⁷ y culminó —al menos provisoriamente— con *Touched by Auschwitz* (2015). En ese lapso, y previo a la miniserie que quiero comentar, escribió y produjo *The Nazis. A warning from history* (1997). Entre todos los títulos mencionados, su obra alternó series documentales sobre temas históricos en general como sobre la Segunda Guerra Mundial en particular.

Sin dudas, uno de los elementos característicos que poseen los documentales sobre el nazismo de Rees es la potencia de sus entrevistas. La originalidad que presenta no reside únicamente en las palabras de los sobrevivientes, sino que sus producciones han logrado dar con numerosos perpetradores o simpatizantes nazis. En ese sentido, *Auschwitz: The Nazis and the 'Final Solution'* no escapa a esta característica. Esa ha sido, sin dudas, una de las distinciones que Rees ha tratado de mantener con sus documentales (Rees, 2005). Sin embargo, el giro que presenta la miniserie en cuestión se da en la forma en que presenta la historia del campo nazi, esto es, un uso mayoritario de la escenificación y puesta en escena (figuras 1 y 2).

A lo largo de los seis capítulos, la miniserie se propone relatar en forma minuciosa la historia de Auschwitz: desde que era un relegado *lager* para prisioneros polacos en 1940 hasta su liberación en manos del Ejército Rojo en 1945, pasando por su lugar en la solución final como centro neurálgico del exterminio de los judíos europeos. Pero

no es su carácter minucioso e histórico lo que llama la atención, sino la manera en que nos presenta la historia. Así, las estrategias de representación empleadas funcionan en cinco niveles: 1) registro en el lugar de los hechos, es decir, el registro del campo en la actualidad; 2) entrevistas a testigos cuyos relatos actúan como evidencia⁸, como a los sobrevivientes Eva Mozes Kor, Dario Gabbai o Jozef Paczynski, o el ex s Oskar Gröning, por citar a algunos; 3) imágenes de archivo que son repuestas en su contexto, es decir, son utilizadas como evidencia e ilustración de lo que se relata, respetando y reponiendo el contexto de producción y registro⁹; 4) una voz en *off* próxima la voz de Dios que relata la historia.

Es importante destacar que, a diferencia de otros documentales históricos o aquellos que abordan algún caso de genocidio, suelen entrevistar a un historiador o a un «experto» para ofrecer una versión «objetiva»¹⁰ sobre los hechos, pero en *Auschwitz: The Nazis and 'The Final Solution'* no se hace. La voz experta es puesta en la posición del narrador *off* que despliega el relato como un historiador dictando una lección, pero también como un narrador que trama un relato, formulando preguntas o abriendo líneas dramáticas que después serán respondidas

7 Se trata de *We Have Ways of Making You Think* (1992).

8 Recordemos que el testigo es aquel que reclama que su palabra sea creída ya que desde su posición afirma situaciones que vio o escuchó; en otras palabras, la premisa del testigo es “créanme porque yo lo vi” (Ricoeur 1983).

9 Aquí también se suma la recreación del campo, sobre todo de las cámaras de gas, a partir de imágenes CGI. Dichas imágenes se basaron en los planos de Auschwitz encontrados en la década de 1990.

10 He trabajado la figura del experto en Zylberman (2018).



Figura 3. Una de las primeras tomas de *The Thin Blue Line*.
©American Playhouse (Morris, 1988).

o resueltas. Estos niveles, entonces, resultan ser las estrategias tradicionales del documental, e incluso de los documentales sobre el tema.

En un quinto nivel, sin dudas el más significativo, no solo porque es el que más tiempo de pantalla, sino que actúa como espina dorsal de la miniserie y en el cual confluyen y se articulan los niveles antes mencionados se encuentra la recreación.

Por medio de este recurso, apelando a actores profesionales, a escenarios diseñados en locaciones¹¹, a vestuario de época, en fin, apelando a los diversos recursos que usualmente se destinan a una película de ficción, es como avanza la narración. A partir de este procedimiento, diversos actores encarnan a los diversos personajes históricos envueltos en esta historia: Adolf Eichmann, Rudolph Höss, Heinrich Himmler, entre tantos otros. Con todo, lo que se refiere a las diversas etapas del exterminio no es recreado o dramatizado, es decir, el documental mantiene la sobriedad canónica de la representación del Holocausto, y cuando la narración se refiere a la cuestión lo hace recurriendo a registros actuales del campo o bien a imágenes CGI de las cámaras de gas: el exterminio en sí se mantiene fuera de campo¹².

En una película histórica de ficción, comúnmente las escenas poseen diálogos, en cambio en la miniserie de Laurence Rees las escenas presentan un mínimo diálogo, funcionando el intercambio sonoro más como un sonido ambiente que como un recurso dramático. Con ello, vemos u oímos que es la narración en off la que lleva el pulso dramático y la que imparte conocimiento. En ese



Figura 4. Una de las primeras tomas de *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*. ©Hit The Ground Running Films (Jarecki, 2015).

sentido, los dichos que se desprenden de las entrevistas funcionan más como soporte de dicha narración antes que un relato autónomo.

Mencioné que la recreación es el recurso más llamativo de esta producción. En esa línea, es importante resaltar su carácter de recreación antes que de dramatización, ya que fueron realizadas con base en fuentes documentales. En otras palabras, no hay guion, en el sentido genérico del término, sino que las pocas palabras que se pronuncian en las escenas, las situaciones que se recrean o las imágenes de archivo que se muestran están sustentadas en registros históricos. La recreación aquí es empleada con el fin de crear evidencia visual, evidencia no en el sentido indicial —es decir, como huella—, sino en el sentido de certeza; de este modo, con una puesta en escena relativamente austera, la recreación reclama para sí la afirmación de «esto sucedió de este modo».

Ante la pregunta sobre cómo narrar el pasado cuando no hay imágenes —con ello me refiero a que no existen registros filmicos—, la recreación minuciosa se vuelve un recurso válido. Esa idea es la que ha sugerido Stella Bruzzi, quien ha apuntado que la «reconstrucción puede realizar una función liberadora, particularmente con temas históricos para los cuales no hay archivo fácilmente disponible» (Bruzzi 2006, p. 45).

THE JINX: THE LIFE AND DEATHS OF ROBERT DURST

La miniserie dirigida por Andrew Jarecki y presentada por HBO, puede ser emparentada con *The Thin Blue Line* por varias razones. Desde el inicio, uno de sus primeros planos remite claramente a la película de Morris (figuras 3 y 4). Pero no será solamente ese plano —hay otros que actúan como cita-homenaje— el que remite al documental de 1988, sino también el uso dramático de la música, la intención de resolver un crimen, en este caso una serie

11 Incluso el excampo, ahora museo, sirvió como locación para algunas escenas.

12 La discusión sobre la representación del Holocausto excede los objetivos de este artículo, al respecto un buen estado de la cuestión puede ser encontrado en Rose (2008).

de homicidios, y la búsqueda de justicia. Con todo, es sin dudas el uso de la recreación la que pone en espejo la obra de Jarecki con la de Morris.

Robert Durst es un empresario inmobiliario, heredero de uno de los inversores más importantes de la ciudad de Nueva York. A este millonario se lo acusa de haber asesinado a su esposa —aunque oficialmente está desaparecida—, a una amiga y a un vecino que vivía en una casa donde se escondía con una identidad falsa. Luego de haber visto *All Good Things* (2010), la primera ficción dirigida por Jarecki, que se inspiraba en la desaparición de Kathie Durst, Robert se comunicó con el director para brindarle la posibilidad de entrevistarlos y hacer con ello un documental. A partir de su propio testimonio, la miniserie reconstruye la vida de Durst y sus (posibles) crímenes, escuchamos de primera mano su versión de los hechos, asegurando su inocencia, a la vez que su palabra es confrontada con la allegados y familiares de sus víctimas, con la de diversos policías implicados y con miembros del sistema judicial¹³. El desarrollo dramático de la miniserie hace propia la frase de Errol Morris citada más arriba, esto es, que el documental puede presentar un relato de suspenso semejante a la ficción.

Para poder desarrollar una trama de suspenso, Jarecki, quien se había iniciado en el documental con *Capturing the Friedmans* (2003), apela a entrevistas a los principales implicados, imágenes de archivo de varias fuentes, fotografías y filmaciones forense, grabaciones de audios extraídos de las causas judiciales, entre tantos otros. En esa paleta, sin embargo, se destacan dos recursos más. El primero, es la implicación del propio Jarecki delante de la cámara. Esto no significa que el documental se emparente con aquellos en primera persona, sino que dicha aparición —incluso también la de Marc Smerling, productor de la serie— le permite acercar al espectador a la historia. En otras palabras, se trata de otra forma de involucramiento y de la forma en que se expresa el saber sobre el mundo histórico. Mientras que la miniserie de Rees se utilizaba una voz de Dios que impartía una lección de historia, en *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* dicho recurso no está presente, en todo caso las entrevistas pasan a ser voces en *off* pero no la voz de Dios. La aparición de Jarecki en cuadro no solo implica crear una situación de «duelo» entre el director y Durst, sino también que el nuevo conocimiento sobre los diversos crímenes parece generarse a medida que avanza el relato. Así, el documental crea la sensación de que director y espectador

se encuentran en el mismo nivel de incorporación de conocimiento, acompañando el segundo al primero en su pesquisa.

El segundo recurso importante es la recreación. Aquí, a diferencia de *Auschwitz: The Nazis and 'The Final Solution'*, las recreaciones son estilizadas, con una marcada iluminación e incluso empleando una sutil cámara lenta. Las diversas recreaciones no intentan suplantar o crear evidencia visual, sino que, por su estilo, hacen que se destaquen como tales y por ende se descarta su función probatoria. Si bien los actores que participan en las recreaciones tienen cierto parecido físico con las personas históricas, sus rostros nunca son mostrados, actuando en consecuencia como «figuras» a disposición del director. Con todo, las recreaciones estilizadas poseen una función dramática importante ya que no están completamente alejadas de la realidad del caso; por el contrario, cada recreación posee elementos que intentan asemejarse a la realidad.

En los diversos capítulos, las recreaciones, en ocasiones, son utilizadas como *inserts* o largas escenas en las cuales la banda sonora o bien es una música que ayuda a generar un clima dramático determinado, o bien es la voz de algún entrevistado que pasa a *off*; es decir, la recreación ilustra lo que el entrevistado afirma. En ese sentido, podríamos decir que las recreaciones son empleadas para remarcar ciertos eventos o acciones de la historia. En *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*, entonces, la recreación es utilizada como una forma de evocación, funcionando así para sugerir lo que pudo haber sucedido y cómo tuvo lugar. Esto nos permite pensar que las recreaciones son otra forma a la que recurre Jarecki para participar en su producción: su punto de vista sobre el caso no lo expresa con palabras, sino con imágenes. En síntesis, y en comparación con la miniserie anterior, mientras que en *Auschwitz: The Nazis and 'The Final Solution'* la recreación afirma «esto fue así», en *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* se evoca lo que pudo haber pasado o «esto pudo haber pasado así».

En esta senda expresiva por parte del director, podemos pensar que las recreaciones son también empleadas para colocar en imágenes, hacer inteligibles, aquello que los entrevistados expresan en forma menos concreta, como emociones, sensaciones o presentimientos. En ese sentido, hay recreaciones que se reactualizan a medida que se obtiene nueva información sobre lo acontecido, corrigiendo así la manera en que antes era evocado, como por ejemplo el viaje en tren que hace Kathie el día en que supuestamente abandona a Robert (figuras 5 y 6). Así,

13 Dado que el final de la serie posee un giro muy importante para el destino del caso, no comentaré la trama del documental para no anticiparle al lector el efecto sorpresa que posee el final. Lo mismo haré con el título siguiente que analizaré.



Figura 5. Recreación de Kathie Durst esperando el tren en *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*. © Hit The Ground Running Films (Jarecki, 2015).



Figura 6. Nadie sube al tren en *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*. © Hit The Ground Running Films (Jarecki 2015)

las recreaciones no solo remarcan aspectos relevantes para la investigación policial, sino que también ilustra los diversos escenarios posibles del caso.

Finalmente, no debemos olvidar que las recreaciones se destacan también por su función narrativa: están allí para hacer avanzar el relato, para contar la historia y para ir revelando información junto a los otros recursos documentales. Como en la miniserie de Rees, la recreación es la principal herramienta para ingresar a un mundo en el cual no hay registros y que, en el caso de *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*, el único testigo vivo es elusivo y el principal sospechoso de los crímenes. Entonces, ¿cómo ingresar a ese mundo?, ¿cómo dar cuenta de él en forma visual cuando no hay imágenes? Justamente, creándolas y, como sugería Bruzzi, liberándose del peso del archivo.

A WILDERNESS OF ERROR

Si en *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* la obra de Errol Morris resuena en cada uno de sus capítulos, en *A Wilderness of Error* esa influencia se hace presente. En efecto, la miniserie producida y dirigida para la señal FX por Marc Smerling —quien fuera productor y director de fotografía en *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*— se basa en el libro homónimo escrito por Morris, en el cual él mismo es uno de los entrevistados más relevantes del documental; su palabra, en cierto sentido, permite estructurar el relato que se desarrolla a lo largo de cinco capítulos.

La miniserie, como el libro original, tiene como objetivo revisar el caso Jeffrey MacDonald, un médico estadounidense que trabajaba para el ejército y que fue acusado de asesinar a su esposa embarazada y a sus dos hijas en 1970. A lo largo del tiempo, MacDonald fue sometido a varias instancias judiciales: fue encontrado

primero inocente en el marco de la justicia militar y luego culpable ante una corte civil en 1979, donde fue condenado con cadena perpetua, pena que cumple hasta el día de hoy.

Tanto en su libro como en las declaraciones en el documental, Morris sugiere la posible inocencia de MacDonald, cuestionando, como lo hizo en *The Thin Blue Line* o en libros anteriores, la manera en que se construye la verdad y la evidencia judicial. Smerling parece recoger el guante y desafía a Morris, haciendo que la adaptación audiovisual conduzca hacia otra interpretación. A lo largo de sus capítulos, entonces, la miniserie dará cuenta del devenir del caso, las diversas instancias judiciales como también los puntos oscuros que aún permanecen sin aclarar.

La miniserie, en consecuencia, es una adaptación del libro, pero no para seguirlo. Toma la base investigativa —de hecho, numerosos protagonistas del libro son entrevistados en el documental—, sus hipótesis y discusiones, pero, a medida que avanza el relato, se aleja de las corazonadas de Morris. Smerling, en cierto sentido, logra llevar a cabo lo que Morris no pudo hacer, esto es, hacer la película de Morris sobre el caso¹⁴, pero con otras conclusiones. El mano a mano entre Smerling y Morris se da con el interrotron¹⁵, asemejándose así a la serie *First Person* que el segundo realizó en el año 2000 (figuras 7 y 8) o a otras de sus películas.

14 Morris publicó su investigación en forma de libro ya que no consiguió producir dicho proyecto.

15 El interrotron es un dispositivo inventado por Morris que es similar a un teleprónter. Cámara y monitor al mismo tiempo, entrevistador y entrevistado no comparten el espacio, pero por medio de este dispositivo logran un perfecto contacto visual.



Figura 7. «Smiling in a Jar», capítulo de *First Person*. ©The Globe Department Store (Morris, 2000)



Figura 8. El interrotron en *A Wilderness of Error*. © Blumhouse Television (Smerling, 2020).

Dada la complejidad del caso, los baches en su relato «oficial», la sospecha en torno a la evidencia, a como fue tratada la escena del crimen, a la «supuesta» falta de motivos para que MacDonald cometiera el crimen, a la cercanía con los crímenes del clan Manson y a la turbia manera en que la justicia militar trató el caso, Smerling se vale de todos los recursos posibles para llevar adelante el documental. Además de las imágenes de archivo, entrevistas nuevas y antiguas, grabaciones en audio, evidencia forense, filmaciones hechas por investigadores, —como la reveladora entrevista a Helena Stoeckley, una de las principales sospechosas del crimen—, la reconstrucción y la escenificación resultan ser el principal recurso. Agrego la idea de escenificación ya que en ocasiones no se busca recrear o simular lo que aconteció, sino que aquí se recurre a puestas en escenas

para crear situaciones o imágenes que se derivan de la documentación del caso. En consecuencia, en ocasiones, dichas puestas en escenas —como las llamadas que efectúa Freddy Kassab, padrastro de Colette, la esposa asesinada (figura 9)— funcionan ya no como una forma de sugerir «esto sucedió así», sino como recurso para dar visualidad a aquello no se tiene registro.

Con un estilo muy similar a las de Morris, las recreaciones y puestas en escenas se caracterizan por su llamativa estilización; en ese sentido, son utilizadas en, al menos, tres maneras. Para sugerir, «esto fue así», como por ejemplo la corte militar. Aquí no solo se recrea la imagen, sino también la banda sonora basada en documentación del caso. Las recreaciones auditivas, como

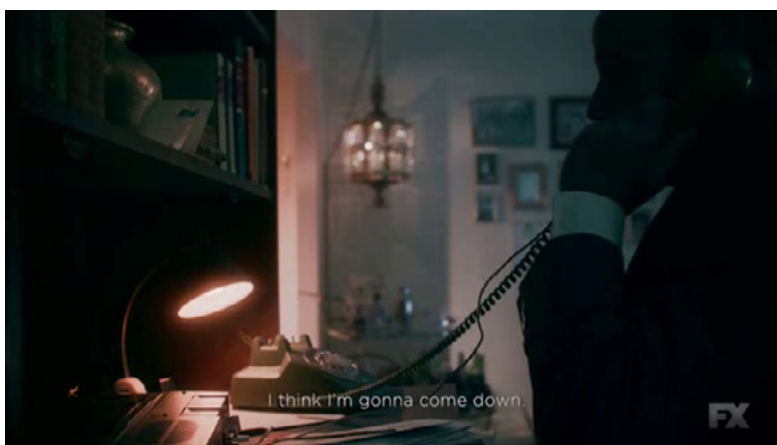


Figura 9. Recreación de una llamada de Freddy Kassab en *A Wilderness of Error*. © Blumhouse Television (Smerling, 2020).

los audios del juicio de 1979, a su vez, son presentadas en varias oportunidades, señalando con un título que las mismas son recreaciones (figura 10).

Una siguiente manera puede ser pensada para las ocasiones en las cuales se busca exponer y detallar situaciones precisas, que funcionan más como evocación que como evidencia, como las escenas de llamadas antes mencionadas.

Sin embargo, a las que más tiempo de pantalla se les destina, las más elaboradas y recurrentes, son las del crimen. Una y otra vez vemos modulaciones, variaciones en torno a ello, en ocasiones como si fuera un mapa visto desde arriba donde los personajes se acomodan en el espacio según las cronologías narradas por los diversos testimoniantes (figura 11). En consecuencia, podríamos decir que, en esta serie, la recreación se usa para probar hipótesis, para «comprobar» testimonios o para encontrar los agujeros argumentativos. En otras palabras, son variaciones sobre lo posible.

Si en *Auschwitz: The Nazis and 'The Final Solution'* la recreación intentaba ser una reconstrucción minuciosa, y si en *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* se apelaba a la evocación, en *A Wilderness of Error* las recreaciones entran en el terreno de la suposición. El acento ya no está colocado en el «re», sino en «creaciones». El relato del documental se apoya en la escenificación constante que se apuntala y complementa con otros recursos, sobre todo la entrevista a diversos implicados en este caso, dándole así el «estilo» documental a la miniserie.

Si el documental es una forma de retórica antes que una forma imitativa de la realidad, *A Wilderness of Error* resulta una sugerente miniserie documental para pensar

no solo en cómo se puede saltar el obstáculo de la imagen de archivo, sino también las formas en que el documental contemporáneo tramita la argumentación, la exposición y la presentación de evidencia.

A MODO DE CIERRE

A priori se puede pensar que las marcadas puestas en escenas o el uso recurrente de las recreaciones acercaría más a una producción hacia la ficción que a la no ficción. Sin embargo, este recurso se encuentra cada vez más presente en el documental contemporáneo. Por un lado, el documental más próximo al performativo ha llevado a correr las fronteras de la no ficción, habilitando que la manera de tratar creativamente la realidad sea utilizada también en obras que no apelan a explorar la subjetividad del realizador. Por el otro lado, las recreaciones no son invenciones nuevas en el documental, sino que se encuentran presentes desde su propio origen. Así, mientras que en el período clásico estas intentaban ser ocultadas, haciéndolas pasar como «registro real», en la actualidad ese registro hace evidente su puesta en escena. En otras palabras, mientras que en el período clásico se ocultaban «las costuras» de la puesta en escena, en la actualidad están a la vista. En esa dirección, las tres miniseries que aquí expuse intentan dar cuenta también de cómo el archivo deja de ser un inconveniente para organizar el relato documental. Esta liberación del archivo, esta no dependencia hacia el registro factual previo, permite también buscar otras formas de exponer y argumentar los temas e ideas en forma audiovisual; en consecuencia, la evidencia documental se construye en la actualidad de otro modo. Este problema, desde ya, no



Figura 10. Audio recreado en *A Wilderness of Error*. © Blumhouse Television (Smerling, 2020).



Figura 11. Toma cenital de la recreación de la posible escena del crimen en *A Wilderness of Error*. © Blumhouse Television (Smerling, 2020).

es nuevo; sin dudas, uno de los temas más discutidos en la teoría documental es cómo una película de no ficción crea evidencia.

Con los nuevos aires que le insufla este uso particular de la recreación, el documental está viviendo una nueva era. Año a año asistimos a un mayor número de largometrajes, series y miniseries documentales que alcanzan cierta repercusión por parte del público. El documental contemporáneo ha expandido, una vez más, la posibilidad de sus recursos. Sin dudas, esta forma de aprehender la realidad se condice con la manera en que nos vinculamos con la realidad en nuestra vida cotidiana a partir de una innumerable cantidad de pantallas. Para el análisis y la reflexión teórica, lo central se sigue concentrando en la manera en que cada obra expone sus afirmaciones sobre el mundo histórico, en cómo desarrolla su estrategia retórica.

En 1927, Esfir Shub, pionera del cine soviético y del documental, expresó la gran pregunta del documental «¿qué debemos filmar ahora?» (Winston, 2013, p. 383). La pregunta aún persiste, quizá podríamos complementarla con una pregunta más: «¿cómo deberíamos filmar ahora?».

REFERENCIAS

- ARTHUR, P. (1993). Jargons of Authenticity (Three American Moments). En M. Renov. *Theorizing Documentary* (pp. 108-134). Routledge.
- BECEYRO, R. (2014). *Ensayos sobre fotografía*. Paidós.
- BRUZZI, S. (2006). *New Documentary*. Routledge.
- BRYLLA, C. y Kramer, M. (Editores) (2018). *Cognitive Theory and Documentary Film*. Palgrave Macmillan.
- CARROLL, N. (1996). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press.
- DWORK, D. y Jan van Pelt, R. (1996). *Auschwitz, 1270 to the present*. W. W. Norton.
- ENGLE, H. (Director) (1983). *The Indomitable Teddy Roosevelt* [documental]. Harrison Engle.
- EZRA, E. (2000). *Georges Méliès*. Manchester University Press.
- FLAHERTY, R. (1993). La función del 'documental'. En J. Romaguera y H. Alsina (eds.). *Textos y manifiestos del cine* (pp. 143-158). Cátedra.
- FLAHERTY, R. (Director) (1922). *Nanook of the North* [documental]. Robert Flaherty Productions Inc.
- FLAHERTY, R. (Director) (1934). *Man of Aran* [documental]. Gainsborough Pictures.
- FLAHERTY, R. (Director) (1948). *Louisiana Story* [documental]. Robert Flaherty Productions Inc.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Galaxia Gutenberg.
- GODMILOW, J. (Directora) (1984). *Far from Poland* [documental]. Susan Delson, Mark Magill, Andrzej Tymowski.
- GRIERSON, J. (1933). The Documentary Producer. *Cinema Quaterly*, 2(1), 7-9.
- GUZMÁN, P. (1997). *Chile, la memoria obstinada* [documental]. Patricio Guzman.
- HIPPLER, F. (Director) (1940). *Der Ewige Jude* [documental]. Deutsche Film Gesellschaft.
- JARECKI, A. (Director) (2003). *Capturing the Friedmans* [documental]. HBO Documentary.
- JARECKI, A. (Director) (2010). *All Good Things*. [Película]. The Weinstein Company.
- JARECKI, A. (Director). (2015). *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*. [Película]. Hit The Ground Running Films.
- JENKINS, K. (2006). *¿Por qué la historia?* Fondo de Cultura Económica.
- JENNINGS, H. y McAllister, S. (Directores) (1942). *Listen to Britain* [documental]. Crown Film Unit.
- MCELWEE, R. (1985). *Sherman's March* [documental]. Ross McElwee.
- MCLANE, B. (2012). *A New History of Documentary Film*. Continuum.
- MÉLIÈS, G. (Director). (1995). *L'affaire Dreyfus* [documental]. IO & Martange Production.
- MORIN, E. y Rouch, J. (Directores) (1960). *Chronique d'un été* [documental]. Argos Films.
- MORRIS, E. (Director) (1988). *The Thin Blue Line* [documental]. American Playhouse.

- MORRIS, E. (Director) (2000-2001). *First Person*. [TV Series]. The Globe Department Store.
- NICHOLS, B. (1994). *Blurred boundaries*. Indiana University Press.
- NICHOLS, B. (2016). *Speaking Truths with Films. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. University of California Press.
- OPPENHEIMER, J. (Director) (2012). *The Act of Killing* [documental]. Signe Byrge Sørensen.
- PLANTINGA, C. (2009). The Philosophy of Errol Morris: Ten Lessons. En W. Rothman (ed.), *Three Documentary Filmmakers. Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. SUNY.
- REES, L. (2005). The Nazis: A Warning from History. En T. Haggith y J. Newman (eds.), *Holocaust and the Moving Image. Representations in film and television since 1933* (pp.146-153). Wallflower.
- REES, L. (2007). *Auschwitz. Los nazis y la «solución final»*. Crítica.
- REES, L. (Director) (2015). *Touched by Auschwitz* [documental]. BBC Two.
- RESHA, D. (2015). *The Cinema of Errol Morris*. Wesleyan University Press.
- RICOEUR, P. (1983). *Texto, testimonio y narración*. Editorial Andrés Bello.
- ROSE, S. E. (2008). *Auschwitz as Hermeneutic Rupture, Differend, and Image malgré tout: Jameson, Lyotard, Didi-Huberman*. En D. Bathrick, B. Prager, y M. Richardson. *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory* (pp. 114-137). Camden House.
- ROTHA, P., Road, S. y Griffith, R. (1968). *Documentary Film*. Faber and Faber.
- SARLO, B. (2005). *Tiempo pasado. Siglo XXI*.
- SAUNDERS, D. (2010). *Documentary*. Routledge.
- SMERLING, M. (Director) (2020). *A Wilderness of Error*. [TV series]. Blumhouse Television.
- SONTAG, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.
- TOWNSEND, K., Suzman, J., Aussaresses, P., Alleg, H. y Ghania, G. (Directores) (1992). *We Have Ways of Making You Think*. [TV miniseries]. Goalhanger Films.
- VERTOV, D. (Director) (1929). *Chelovek s kinoapparátom* [documental]. All-Ukrainian Photo-Cinema Administration.
- WINSTON, B. (2013). Afterword: 'What Must We Film Now?'. En B. Winston (ed.), *The Documentary Film Book*. BFI/Palgrave.
- WRIGHT, B. y Watt, H. (Directores) (1936). *Night Mail* [documental]. Harry Watt y Basil Wright.
- ZELIZER, B. (1998). *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*. University of Chicago Press.
- ZYLBERMAN, L. (2018). Cine documental y genocidio. Algunos problemas éticos. *Journal de Ética y Cine*, 8(3), 33-41.