



II CONGRESO
INTERNACIONAL
DE TEORÍA Y
TÉCNICA DE
LOS MEDIOS
AUDIOVISUALES

TENDENCIAS DEL
periodismo
AUDIO
VISUAL EN LA **era** DEL
espectáculo

actas

Javier Marzal Felici, Andreu Casero Ripollés y Fco. Javier Gómez Tarín (editores)

El documental en la era digital: Una nueva manifestación del “yo”

Ricard Mamblona Agüera
Universitat Internacional de Catalunya
uictv@uic.es

1. Revolución subjetiva: autoría y cine documental

El profesor norteamericano Bill Nichols –uno de los grandes especialistas contemporáneos sobre cine documental- estableció, en un primer ensayo¹, cuatro modalidades de representación del género documental como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuraban la mayoría de los contenidos. Según Nichols, las acciones, las situaciones, las secuencias de los documentales, podían representarse de diferentes formas, en las que entraban en juego una serie de estrategias que servían para establecer unas características comunes entre guiones diferentes. Con esta premisa, Nichols planteó, en un principio, los modos expositivo, de observación, interactivo y reflexivo². Cada una de estas modalidades desplegaba “los recursos de la narrativa y el realismo de un modo distinto, elaborando a partir de ingredientes comunes diferentes tipos de texto con cuestiones éticas, estructuras textuales y expectativas características por parte del espectador” (Nichols, 1991:67-68).

Nichols, en su categorización aparentemente atemporal, se basó principalmente en el grado de intervencionismo del autor dentro del documental. Previamente a la producción de cualquier filme documental, el autor se plantea la cuestión de las estrategias de generalización y los modos de representar lo específico. El autor estudia las maneras y convenciones en que su posición ideológica, el discurso, su autoridad y credibilidad quedarán representados.

¹ Nos referimos a su libro *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1991.

² Las características de cada modalidad han sido estudiadas y comentadas por muchos autores desde su aparición. Véase, por ejemplo, el interesante análisis que establece Antonio Weinrichter en *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid, T&B Editores, 2004.

Al contrario que la modalidad expositiva, cuya técnica estaba más anclada en el uso didáctico del narrador omnisciente en tercera persona con aire objetivo y documentado, o de la modalidad de observación, caracterizada por la no intervención por parte del autor con la intención de exponer “objetivamente” los acontecimientos, las modalidades interactiva y reflexiva ya anticipaban las nuevas tendencias documentales en las que el autor queda representado en primera persona con una fuerte carga subjetiva.

Ante el dilatado desarrollo que el cine documental ha experimentado en estas dos últimas décadas, y la imposibilidad de asociar ajustadamente algunos filmes documentales a sus propuestas iniciales de modalidades de representación, Nichols se ve “obligado” a revisar y ampliar la clasificación planteada por una más actualizada³ que incluya las nuevas formas documentales, tendencias que el autor atribuye a unos “modos de representación que funcionan un poco como sub-géneros del propio género documental” (Nichols, 2001:99).

Nichols establece dos nuevas modalidades que encajan con algunas de las tendencias documentales más recurrentes. Hablamos de la modalidad poética y la performativa. El modo poético “subraya las formas en las que la voz del cineasta dota a los fragmentos del mundo histórico de una integridad formal y estética específica en cada filme determinado” (Nichols, 2001:105). Así que esta modalidad queda particularmente abierta a nuevas y alternativas formas de transmitir la información y el conocimiento desde la argumentación particular o el punto de vista subjetivo del autor. Rompe con la prosa documental y muestra el estado de ánimo, el tono y la afectividad del cineasta, fusionándose desde el “yo” con lo experimental y el ensayo, más que con lo propiamente documental.

Si la tendencia generalizada del documental actual es su inclinación hacia la subjetividad, Bill Nichols lo manifiesta en la modalidad del documental performativo. De la incuestionable narración omnisciente que nos decía con seguridad que “el mundo es así”, se pasa a afirmar que el mundo puede ser de una determinada manera según sea el punto de vista del propio cineasta: “yo digo que el mundo es así”⁴. “Se desvía de la vieja problemática de la objetividad/veracidad que tanto ha acompañado al género, y al mismo tiempo pone en primer término el hecho de la comunicación” (Weinrichter, 2004:50). La modalidad performativa permite, pues, otro tipo de aproximaciones mejor inscritas en la representación del yo y las formas subjetivas.

Aunque Nichols relacionaba más estas dos nuevas modalidades con la producción documental de las últimas décadas, la modalidad poética abarca las obras de los documentalistas de vanguardia de los años 20, pero tiene la virtud de acoger géneros y épocas muy diferentes del cine documental. Desde Joris Ivens (*Regen*, 1929), pasando por el ensayista Chris Marker (*Sans Soleil*, 1982) o el remarcable director húngaro Péter Forgács (*Free Fall*, 1998), con sus reconstrucciones a partir del material fílmico amateur encontrado⁵.

³ Hacemos referencia a su libro *Introduction to documentary*. Bloomington. India University Press, 2001.

⁴ Ejemplo utilizado por A. Weinrichter en *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Cit. p.50.

⁵ A este tipo de cine se le ha reconocido como un subgénero documental denominado *found footage*. El cineasta no experimenta con lo filmado por él mismo sino que se sirve de material encontrado para elaborar el filme, en un proceso de “descontextualización” y “recontextualización” (Catherine Russell en *Otra Mirada*. p.141).

Respecto a la modalidad performativa, Dziga Vertov ya anticipaba este tipo de cine, aunque sus razonamientos se encaminaban más hacia una subjetividad de orden político, al servicio de la ideología, cuando en la actualidad tienden más hacia lo personal, lo individual. “Hay una apelación a la subjetividad que no ha sido explotada, que ha sido olvidada durante muchos años y que ahora está emergiendo”⁶. El *off* en primera persona es una de las formas más utilizadas en el cine documental actual; es el *off* que cuenta desde la intimidad y que trae consigo una fuerte carga reflexiva.

2. Revolución digital: tecnología y cine documental

Hemos visto como las nuevas formas documentales cambian y evolucionan hacia el terreno de lo personal, dejando atrás los valores primitivos que imponían las formas del documental clásico. Pero no se puede entender esta evolución del cine documental sin establecer una relación directa con los cambios tecnológicos que se han producido a lo largo de la historia del cine. Del paso de la fotografía estática a la fotografía en movimiento, de la aparición y evolución en las técnicas de montaje, de la invención del sonido en cine, de la llegada de las cámaras de 16mm ligeras con capacidad de registrar el sonido sincrónico, del paso del celuloide al vídeo o de la actual imagen digital en todas sus variedades de registro, edición y difusión. Todas estas fases han originado constantes cambios en las maneras de producir, realizar, ver y pensar los documentales.

La técnica ha estado siempre presente, es cambiante y evoluciona de manera rápida. Si las cámaras de 16mm de los años 60 permitían acercarse a la realidad de manera más directa, la digitalización nos pone en frente de una realidad cambiante a partir del aparato con el que miramos. “Lo importante es cuando el cineasta mira por el ojo de la cámara, sea una pantalla o sea una mirilla, y se da cuenta que la realidad depende de por el ojo que está mirando”⁷.

La tecnología construye unos determinados modos de exposición y algunas situaciones en las que el cineasta se ve envuelto a participar y reflexionar sobre el propio dispositivo técnico en su proceso de captación de lo real. Debería considerarse, por tanto, desde el punto de vista que define el género documental, cuál tendría que ser la relación causal del documentalista con estos procesos técnicos ya que “la tecnología plantea los marcos a través de los que podemos ver o reflexionar la realidad”⁸.

El cine digital nos hace replantear de nuevo la función de la propia imagen a la vez que la función de nuestra relación con la técnica. “La realidad ya no es algo fijo que tenemos que capturar, sino que es algo maleable que lo vamos a hacer venir a nuestro entorno y lo vamos a construir desde nuestra subjetividad”⁹.

Las nuevas cámaras digitales lo que hacen es convertir al cineasta en una especie de escritor ya que le permiten estar muy cerca de lo que está haciendo. Las cámaras son más pequeñas, más automatizadas y ofrecen resultados más o menos de calidad

⁶ Entrevista personal con el Dr. Jostxo Cerdán (14/07/2008).

⁷ Entrevista personal con el Dr. Jostxo Cerdán, cit.

⁸ Entrevista personal con el Dr. Josep Maria Català (27/03/2008).

⁹ Entrevista personal con el Dr. Jostxo Cerdán, cit.

notables. Permiten una mayor accesibilidad, una reducción (o supresión) del equipo de producción y, por tanto, ejercen una influencia menor sobre el entorno filmado. Llorenç Soler afirma que la aparición de las cámaras digitales pequeñas fue toda una revolución en su carrera como documentalista: “Lo ideal es trabajar una sola persona y si la cámara puede pasar desapercibida mucho mejor (...) podía llegar donde yo quería, que era hacer documentales de autor (...) que tú seas el creador total”¹⁰.

Son nuevas herramientas para trabajar la realidad, para comprenderla. Son muchas las ventajas que ofrece el vídeo digital al nuevo cine documental. “Por suerte, el vídeo digital ofrece la oportunidad de restituir al documental la dignidad perdida: la flexibilidad que esta herramienta aporta a las destrezas y al concepto del trabajo de producción llevado a cabo por pequeños grupos de profesionales perfectamente coordinados entre sí conlleva un ahorro muy atractivo” (Chanan, 2007:80).

A diferencia de todo el mecanismo utilizado para registrar en celuloide, el vídeo digital destaca por el abaratamiento y la simplicidad de sus elementos para que éste cumpla con la función de captar imágenes y sonidos del entorno. La flexibilidad y reutilización de las cintas de vídeo, la comodidad de almacenamiento audiovisual en discos duros, la accesibilidad económica a material profesional audiovisual, a *hardware* y *software* relacionado con la edición de vídeo no lineal, son algunos de los factores que han revolucionado en número y en variedad estilística el bulto de obras documentales.

Pero además, todas estas facilidades, han permitido al cineasta aproximarse de manera más cercana a la realidad, promoviendo la reflexión hacia unas formas más encaminadas al individualismo y la subjetividad. La especialización de los roles en los procesos técnicos del cine documental se ve notablemente reducido por las virtudes artísticas del propio cineasta y su simple adaptación a la tecnología.

Por poner un ejemplo, 15 de los 80 minutos de *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*. Agnès Varda, 2000) fueron grabados directamente de la relación que Varda estableció entre sus viejas manos, su ojo-mirada y su pequeña y juguetona cámara digital¹¹. La veterana cineasta comenta en *off*: “No me importa soltar las espigas de trigo para coger la cámara. Estas cámaras nuevas son numéricas, fantásticas, permiten efectos estroboscópicos, efectos narcisistas e incluso hiperrealísticos...”. Su involucración en la película es tan personal que acaba por incorporar fragmentos de sí misma, autofilmándose y autorretratándose, con referencias explícitas no sólo sobre su propia vida sino también sobre los elementos técnicos y dispositivos de producción de su propia película.

¹⁰ Entrevista personal con el director de documentales Llorenç Soler (31/02/2008).

¹¹ Concretamente utilizó para estas escenas una Sony mini DV DCR TRV 900 E (3CCD) y un micro ECM-77B Sony. La película fue montada por Agnès Varda asistida por Laurent Pineau mediante el sistema de edición de vídeo no lineal Avid Xpress.



Imagen 1. Fotogramas de *Los Espigadores y la espigadora* (Agnès Varda, 2000). Varda deja las espigas para recoger imágenes con su cámara digital. Fuente: DVD película original.

Los avances y ventajas de la tecnología digital animan, sin duda, a invertir en la realización de documentales de bajo o casi nulo presupuesto. Incitan a producir y crear proyectos personales sin la necesidad de depender de las ayudas financieras de tipo público o privado, ni buscar el respaldo de grandes productoras para llevarlos a cabo. Esto supone, en consecuencia, una mayor pluralidad en las formas libres de expresarse en sociedad, una menor regularización de los contenidos, con todas las ventajas e inconvenientes que esto pudiera constituir. “la nueva ola de documentales representa una intervención en la esfera pública gracias a que las nuevas tecnologías permiten escapar a la prescripción y la proscripción” (Chanan, 2007:99)

El director de documentales norteamericano Jay Rosenblatt en *Empezando a filmar* (*Beginning filmmaking*, 2007) decide regalar a su hija pequeña una videocámara para que, a lo largo de un año, pueda grabar su primera película. La metodología de rodaje de la niña al igual que los sujetos filmados en los que se centra no siempre coincide con los intereses filmicos del padre. Una crisis presumiblemente precipitada por el director cuyo foco de atención gira en torno a ese nuevo artefacto digital que graba imágenes y sonidos a través de la mirada pura de una niña, al mismo tiempo que ese proceso es revisado por la atenta mirada de un director experimentado. Un filme sobre un filme y todo lo que el dispositivo digital representa en ambos casos.



Imagen 2. Fotograma del filme *Beginning filmmaking* (Jay Rosenblatt, 2007). El director Jay Rosenblatt enseña a su hija el funcionamiento de la cámara digital que le acaba de regalar. Fuente: <http://silverdocs.com/festival/films/2008/beginning-filmmaking/>

Grabar contenidos documentales en la era digital ya no se reduce exclusivamente a proyectos cinematográficos previamente documentados, apoyados económicamente por empresas o instituciones, o provistos de material técnico y humano cualificado. Las nuevas tecnologías adaptadas a la vida doméstica facilitan la rápida y espontánea captación de los momentos de la vida. No sólo mini cámaras digitales (tanto de vídeo como fotográficas), sino teléfonos móviles, Webcams, cámaras de vigilancia, mini cámaras ocultas, grabadoras de audio digitales y otros dispositivos, registran la realidad en cualquier lugar y momento, interviniendo de manera directa a la reconstrucción de la vida histórica.

La irrupción de los Festivales está siendo muy importante también en la indagación sobre el terreno tecnológico. Los Festivales se muestran como aparadores de las nuevas tendencias del documental y, en su adaptación, intentan encontrar la relación que establece el género con la técnica. Por ejemplo, en la cuarta edición del Festival Internacional de Cine Documental *Punto de Vista 2008* se llevó a cabo una apuesta iniciática, experimental, con el proyecto *La mano que mira*. Siete cineastas españoles fueron retados a hacer un diario de viaje con una misma herramienta: un teléfono móvil Nokia N-95¹². Una propuesta que pretendió enfrentarse a las nuevas prestaciones tecnológicas con afán reflexivo y que generó intensos debates sobre la nostalgia del celuloide, la abstracción, el documento o la propia imagen, ya sea en relación a su calidad técnica o al poder creativo que ella suscita. Gonzalo de Lucas reflexionó sobre el dispositivo: “Me gusta porque es un cuaderno, pero de imágenes y sonidos: guardo fotos, las reencuadro, grabo algún plano, la sensación de un paisaje o un color, una conversación o un ruido (...) Imprimo imágenes, sonidos, en forma de proyectos”¹³.

¹² El teléfono móvil Nokia N-95 graba imágenes a una resolución de 2592x1944 píxeles, captadas por una óptica Zeiss y una lente Tessar. El micrófono está incorporado al celular.

¹³ Texto escrito por Gonzalo de Lucas para la sección *La mano que mira* del Catálogo del Festival de Cine Documental de Navarra. Gobierno de Navarra, 2008.



Imagen 3. Los cineastas Albert Alcoz y Rafael R. Tranche reflexionan sobre el dispositivo móvil como herramienta de su propia película. Fuente: Catálogo del Festival de Cine Documental de Navarra. Ed: Gobierno de Navarra, 2008.

Pero todo este desarrollo que ha generado el cambio de la digitalización no se concentra únicamente en la popularización de todos estos equipos, ahora ya accesibles al público masivo, sino que no puede entenderse esta consolidación sin uno de los grandes medios domésticos por los que circulan todos estos contenidos: Internet.

Plataformas en la Red como Youtube o Google Video facilitan la libre difusión de contenidos a nivel mundial a través de sus sencillas aplicaciones tanto de subida de contenidos, como de búsqueda y visionado. Los programas de tecnología *P2P* o *Bittorrent*¹⁴, tales como Emule o Azarius, facilitan la libre (no siempre legal) distribución mediante la descarga de archivo. De nuevo, la tecnología facilita al usuario no profesional utilizar de manera sencilla todas estas aplicaciones.

La aparición de blogs en Internet ha facilitado a millones de usuarios la creación de páginas web que funcionan como diario personal en el que se publican textos, fotografías y vídeos. Redes sociales como Facebook o MySpace permiten crear perfiles de usuarios con afinidades comunes para el intercambio de mensajes, fotos, vídeos, enlaces, etc. Las experiencias vividas son captadas mediante los dispositivos digitales, reagrupadas, reordenadas y expuestas normalmente de manera individual, para después ser compartidas de forma interactiva con el resto de los usuarios registrados.

3. Tendencias postdocumentales: nuevas manifestaciones del “yo”

Por un lado, la efervescencia de lo digital junto con la evolución estilística del género documental, transforman las maneras en que lo real es representado con una clara tendencia hacia las formas subjetivas, desprovistas de cualquier retraimiento por expresar opiniones y puntos de vista. Por otro lado, el afán social de las redes sociales en Internet respecto a los contenidos audiovisuales de carácter íntimo y personal o de las múltiples formas en las que la *telerealidad* se ha mostrado en la pequeña pantalla -saciando el placer de *voyeuristas* a la par que curiosos-, ha influenciado claramente en

¹⁴ P2P viene de peer-to-peer y se trata de una red informática entre iguales sin clientes ni servidores fijos. Un sistema de intercambio de archivos libre. Bittorrent también es P2P pero permite también la descarga directa como si fuese un FTP simple. Es más rápido y permite descargas de archivos de mayor tamaño.

las maneras de hacer del documentalista en esta nueva era *postdocumental*. Muchos de estos elementos han sido recuperados y reincorporados en términos de documental de cierta calidad o con cierto compromiso político, perdiendo entonces la connotación de la denominada “telebasura”.

En este sentido, algunas de las tendencias más interesantes de estos últimos años tienen que ver con la investigación de aquellas imágenes apegadas directamente a lo real, a lo espontáneo y desprovisto de cualquier estética fílmica. Estos son los denominados films domésticos, de los que derivan tendencias como el *found footage* (o cine de metraje encontrado), el documental autobiográfico o el *film diary* (o diario documental/diario filmado)

El film familiar puede presumir hoy de gozar de un gran reconocimiento público como documento. El calificativo de *amateur* ya no es una excusa para convertir a esa filmación en algo inservible debido a su falta de rigor estético y/o técnico. Lo documental, el valor que adquiere en ocasiones como imagen histórica por su inmediatez, espontaneidad u oportunismo se antepone a su validez estética.

En *Capturing the Friedmans* (2003), el director Andrew Jarecki se adentra en el interior de la familia Friedman, sorprendida su rutina diaria por una acusación de pederastia. La cámara doméstica de la familia, gran aficionada a las filmaciones caseras, se convierte en la máquina capturadora de su propia realidad. Al más puro estilo Gran Hermano la cámara capta los momentos de crisis previos a la encarcelación del padre, monólogos, pseudoentrevistas familiares, grabaciones tan esporádicas como tensas previas y posteriores al juicio... La recopilación y ordenación de estas grabaciones caseras son la base fundamental de los momentos álgidos de este premiado documental.

En algunos casos, las imágenes o documentos *amateurs* no sólo caen en manos del cineasta para convertirse en el punto de partida de un texto documental sino que sirven de base para construir toda la historia. *Must read after my death* (2007), Morgan Dews recopila conmovedores archivos sonoros en forma de diario que cuentan la historia de abuso y misoginia de sufrió su propia familia en los años sesenta. La combinación de este material con el apoyo de las películas domésticas de la casa servirán para reconstruir la batalla de una familia y hablar de los valores de la cultura americana de esa década.



Imagen 4. Fotograma del filme *Must read after my death* (Morgan Dews, 2007). Paquete que contiene los archivos sonoros y fílmicos que compondrán la base del filme. Fuente: www.documentary.org

¿Qué aportan, pues, este tipo de filmaciones caseras como documentos en comparación con los elementos clásicos del documental? Roger Odin responde magistralmente a esta cuestión:

“Está claro que el carácter estereotipado de las imágenes del film familiar también es una buena baza: hace patente su extraordinaria *representatividad*. Una imagen de un film familiar, en la medida en que es una manifestación de todo un conjunto de imágenes análogas, posee una extraordinaria fuerza *ejemplificadora*. Cada imagen es una condensación, una *cristalización* de cientos, de miles de imágenes análogas. Basta con que el espectador sepa que tiene delante una imagen de film familiar para que se imponga esta evidencia. No hay, seguramente, imágenes de reportaje que tengan tanta fuerza” (Odin, 2008:203-204).

Una grabación que hasta el momento no suscitaba ningún interés puede transformarse ahora en algo trascendente, ya que el contexto histórico puede haber cambiado y nuestra lectura puede hacernos ver algo nuevo o inédito. Si una de las convenciones clásicas del cine documental es la experiencia directa del cineasta con lo filmado, la modalidad documental denominada *found footage* o cine de material fílmico encontrado es el encargado riguroso de transmitir ese encuentro. “Ya filmado, ya proyectado, descontextualizado y recontextualizado, el *found footage* lleva la marca de una compleja constelación social de producción, consumo y disposición” (Russell, 2007:131). El progreso de la tecnología en los procesos de edición y las nuevas lecturas que ofrecen las formas de representación cultural de nuestros días han puesto de moda esta práctica. Práctica que, de hecho, ya se venía realizando desde los inicios del cine y, sobre todo, en tiempos de conflictos militares en forma propagandística y contrapropagandística¹⁵.

El húngaro Péter Forgács creó en 1983 el PPFA (Fondo de fotografías y filmes privados) que le permitió iniciar una investigación en torno a la memoria histórica de la Hungría del siglo XX. Así creó la serie *Hungría Privada*¹⁶, unos filmes de montaje con imágenes domésticas recuperadas y ordenadas, de las que el autor afirma que de esta manera “podía representar algo nuevo y rellenar algunos huecos de nuestro vasto, destruido y perdido pasado”.

Las performatividades del yo en forma de *film-diary* o diarios filmados son otras de las tendencias documentales del momento. Lo interesante de lo autobiográfico es que permite verse a uno mismo como otro. Andrés di Tella, autor de *Fotografías* (2007), argentino de madre india, narra en primera persona la relación que establece con su país de origen a partir de una serie de fotografías que evocan la vida de su madre, de recuerdos e imágenes de la India y de la identidad hindú que nunca quiso o supo asumir como propia.

¹⁵ Las maquinarias propagandísticas de los países en guerra se abastecieron de imágenes del adversario, en plenas maniobras militares, remontándolas y manipulándolas con el fin de resaltar las debilidades y defectos del enemigo. Para más información y ejemplos véase Barnow (1974: 77-164).

¹⁶ Serie de 12 entregas realizadas entre los años 1988-1997, donde destacan títulos como *A Bartos család* (*La familia Bartos*, 1988) o *Polgár szótár* (*Diccionario de ciudadanos*, 1992)

El autor en este sentido opina que “en la autobiografía contemporánea, la identidad del autor ya no es un punto de partida, sino que en todo caso la autobiografía se convierte en una experiencia que permite dibujar una identidad, uniendo los puntos. La identidad como algo contingente, necesariamente incompleto, que muta en forma permanente, en función de la experiencia, que la confronta con distintas posibilidades. La identidad como algo que solo se puede contar de forma fragmentada” (Di Tella, 2008: 249).

Existe un reproche en ocasiones sobre este tipo de cine en referencia a su posible carácter egocéntrico o narcisista, pero para el autor abrir las puertas de su intimidad, de su casa y de su familia “es una especie de ofrenda pública, casi un sacrificio ritual”. Poner en conocimiento de todos su cuerpo, su vida y su identidad es una responsabilidad donde el único que responde a las consecuencias es el propio autor.

La aclamadísima cinta de Werner Herzog *Grizzly Man* (2005) combina varias de estas tipologías mencionadas. El director utiliza vídeos caseros grabados en primera persona por Timothy Treadwell, un ecologista aficionado que grabó y convivió con los osos pardos de Alaska durante más de diez años. Herzog se sirve de este material encontrado en forma de *film-diary* para construir su propio documental. Interviene en el material de archivo y extrae de él un discurso personalizado, no sólo de la relación del personaje con la propia naturaleza y el mundo de los osos sino, ante todo, de la relación interna de este perturbado y extravagante personaje con su vida desequilibrada y con su propio estado de locura.



Imagen 5: Fotograma de la película *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005). El ecologista Timothy Treadwell confiesa ante sus mini cámaras digitales lo que le une a los osos pardos en los valles de Alaska. Fuente: <http://themoviebanter.com>

El finlandés John Webster en *Receipts for disaster* (2008) convence a su mujer y sus dos hijos para comenzar una “dieta de petróleo” a lo largo de un año. Director y familia servirán de conejillo de indias al documental para concienciar al espectador de la posibilidad de reducir el consumo de productos derivados del petróleo. Las cámaras digitales formaran parte de su vida a lo largo de este recorrido en forma de diario filmado para explicar desde la cercanía los valores aprendidos y las crisis que se derivan a partir de la aceptación de este reto.



Imagen 6: Fotografía de la película *Receipts for disaster* (John Webster, 2008). El director graba a su mujer y a sus dos hijos cruzando un puente de la capital finlandesa, en un momento de crisis familiar. Fuente: http://www.millenniumfilm.fi/tbr_recipes.html

De la confluencia de las tres ramas del imaginario cinematográfico ficticio, documental y cine de vanguardia o experimental, en la nueva era postdocumental el *film-essay* o cine ensayo podría ser el más emblemático, ya que decide trabajar sobre todos ellos pero conservando siempre una referencia con la realidad y reflexionando sobre ella. Como afirma Suzanne Liandrat-Guides, “sin duda, el ensayo cinematográfico (o no) nunca ha llegado a prescindir por completo de la historia y a menudo la historia ha sido para él más que un tema, para convertirse en una relación compleja con respecto a la historicidad del hecho fílmico, sin dejar de reafirmar la no-identidad del arte y la realidad” (Liandrat-Guigues, 2007: 105)

Ya sea a través de los archivos de *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1955), de las imágenes grabadas por el autor, los comentados diarios filmados o bien del recuerdo de los testimonios de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), el cine ensayo trata todas las imágenes como si fueran imágenes de archivo. “Al reflexionar el cineasta con las imágenes establece con éstas una relación que equivale a una doble articulación de las mismas que hace que, en ese proceso, todas ellas, las filmadas por el propio cineasta y las extraídas del archivo, se presenten como documentos del imaginario y, por lo tanto, se conviertan en materiales básicos para el proceso reflexivo” (Catalán y Cerdán, 2007: 21).

Se da pie, pues, a través del film ensayo a una reflexión poética donde las imágenes y sonidos se insinúan con los hechos, donde el autor trabaja desde la subjetividad más extrema con los objetos filmados o recuperados y donde se cuestiona repetidamente la dificultad de construir un discurso afín con lo real. Se podría considerar que esta tendencia cinematográfica no obedece a ninguna regla o convención genérica, sino que reinventa una y otra vez su propia forma, sintiéndose libre para pensar sobre la realidad, sobre las posibilidades de los dispositivos técnicos que utiliza y su plasmación en forma de reconstrucción subjetiva.

4. Conclusiones

Esta nueva situación del cine documental supone, en cierta medida, una ruptura con los códigos tradicionales discursivos del género. La proliferación en el uso de los dispositivos digitales para la producción documental, así como la tendencia a explicar el mundo desde la experiencia e interpretación personal ponen en crisis la relación clásica del documental en su relación con lo verdadero. Una crisis, sin embargo, entendida como una transición hacia nuevas formas de representación de lo real.

En un momento de efervescencia digital, de transformación de la propia imagen hacia el terreno del denominado *postcine*, que sería la “fenomenología que se produce en el momento en que el propio cine confluye con otros medios y surgen nuevas formas de distribución, nuevas formas de producción y nuevas estéticas”¹⁷, se replantea la cuestión de la relación del documentalista no sólo con la imagen sino con la propia técnica empleada en su acercamiento a la realidad.

El planteamiento de esta cuestión es fundamental para entender algunas de las líneas más interesantes del desarrollo del documental en esta nueva era. Las múltiples formas en que los elementos extraídos de la realidad son expuestos en la actualidad vienen marcados por una fuerte carga reflexiva. Lo particular, lo cotidiano, lo propiamente autobiográfico parece intrínsecamente unido a la tecnología audiovisual digital en lo referente al registro, la ordenación y la exhibición de sus contenidos. El yo se manifiesta en el documental ahora ya sin miedos ni reproches. Al igual que la tecnología con los diferentes procesos de producción audiovisual, la autoría y la subjetividad avanzan con paso firme en el terreno del documental.

Bibliografía

BARNOW, Erik (2002): *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.

CATALÀ, Josep Maria y CERDÁN, Josetxo, eds. (2007-2008): *Después de lo real* (vols. I y II). Valencia: Archivos de la Filmoteca, núms. 57-58: IVAC. (Monografías).

CHANAN, Michael (2007): *The Politics of Documentary*. London: BFI.

Catálogo del Festival de Cine Documental de Navarra (2008): Pamplona: Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana.

NICHOLS, Bill (1991): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

NICHOLS, Bill (2001): *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

¹⁷ Entrevista personal con el Dr. Josep María Català. Cit.

WEINRICHTER, Antonio (2004): *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

Monografías:

CATALÀ, Josep Maria y CERDÁN, Josetxo (2007): “Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy”. En: CATALÀ, Josep Maria y CERDÁN, Josetxo, eds. (2007-2008): *Después de lo real* (vols. I y II). Valencia: Archivos de la Filmoteca, IVAC, 57: 6-25.

CHANAN, Michael (2007): “El documental y el espacio público”. En: CATALÀ, Josep Maria y CERDÁN, Josetxo, eds. (2007-2008): *Después de lo real* (vols. I y II). Valencia: Archivos de la Filmoteca, IVAC, 57: 68-99.

DI TELLA, Andrés (2008): “Yo y tú. Autobiografía y narración”. En: CATALÀ, Josep Maria y CERDÁN, Josetxo, eds. (2007-2008): *Después de lo real* (vols. I y II). Valencia: Archivos de la Filmoteca, IVAC, 58: 249-260.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (2007): “Una historia invisible”. En: CATALÀ, Josep Maria y CERDÁN, Josetxo, eds. (2007-2008): *Después de lo real* (vols. I y II). Valencia: Archivos de la Filmoteca, IVAC, 57:103-115.

NICHOLS, Bill (2007): “Cuestiones de ética y cine documental”. En: CATALÀ, Josep Maria y CERDÁN, Josetxo, eds. (2007-2008): *Después de lo real* (vols. I y II). Valencia: Archivos de la Filmoteca, IVAC, 57: 29-45.

ODIN, Roger (2008): “El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático”. En: CATALÀ, Josep Maria y CERDÁN, Josetxo, eds. (2007-2008): *Después de lo real* (vols. I y II). Valencia: Archivos de la Filmoteca, IVAC, 58: 197-217.

RUSELL, Catherine (2007): “Otra mirada”. En: CATALÀ, Josep Maria y CERDÁN, Josetxo, eds. (2007-2008): *Después de lo real* (vols. I y II). Valencia: Archivos de la Filmoteca, IVAC, 57:103-115.