

## dossier

### El documental digital

Miquel Francés i Domènech

Ante una nueva dimensión comunicativa.  
El documental en la multidifusión digital.

J. V. Gavaldá Roca, Germán Llorca Abad y Àlvar Peris Blanes

Los modelos de representación del documental.  
Del cinematógrafo a los dispositivos digitales.

Annau Gifreu Castells

El documental interactivo en la estrategia de la multidifusión digital.  
Evaluación del estado del arte en relación con la temática, las plataformas  
y la experiencia del usuario.

Miguel Fernández Labayen, Elena Oroz y Josetxo Cerdán

Producción y circulación del documental en el entorno digital.  
El caso de *Mopa* (Eliás León Simintiani, 2012).

Bienvenido León y Samuel Negrodo

Documental Web.

Una nueva página para el viejo sueño interactivo.

### Puntos de vista

Llorenç Soler

La democratización de la producción audiovisual.  
Los documentales en la era digital.

Josep M. Català

Realismo *Ciborg*.  
Formas del documental contemporáneo.

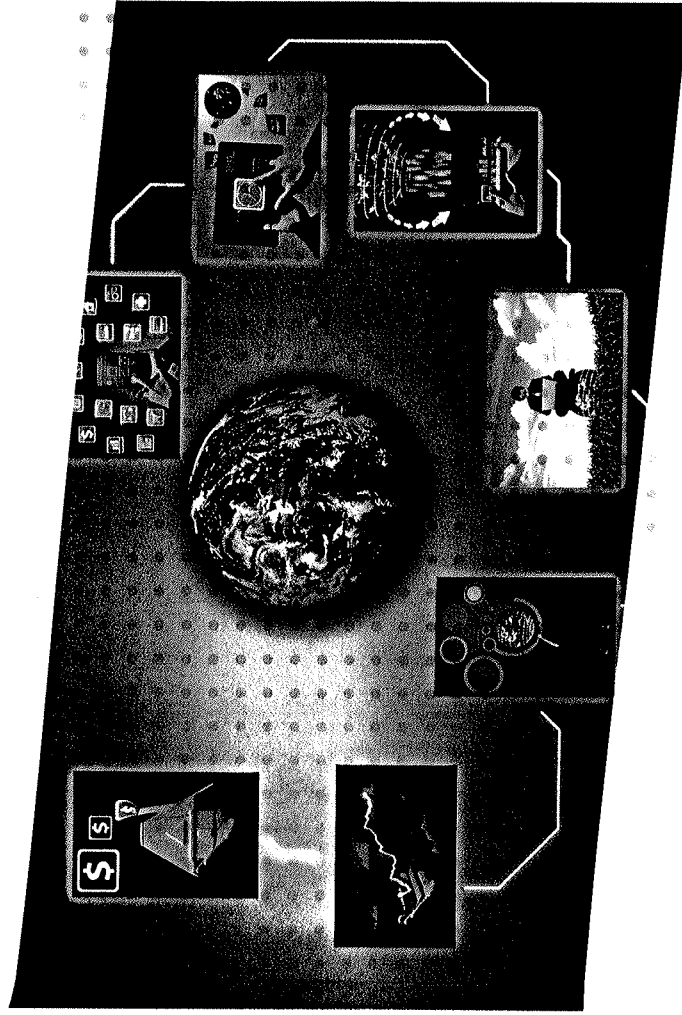
Julio Montero Díez y María Antonia Paz Rebollo

En constante adaptación a la realidad.  
El cine documental y su flexibilidad a lo largo de la Historia.

Larry Levene

Adaptación en tiempos difíciles.  
La producción de documentales en la multidifusión digital.

## 96 El documental digital



**Editor:**  
Alejandro Díaz-Garreta. (Fundación Telefónica)

**Consejo de Redacción:**  
José Fernández Beaumont. (Editor)  
Agujito. (Universidad Carlos III, Madrid)  
Enrique Bustamante. (Coordinador, Universidad Complutense, Madrid)  
Antonio Castillo. (Universidad Carlos III, Madrid)

**Patronato de Fundación Telefónica:**  
Julio Linares López  
Antonio Barrera de Irimo  
Luis Solana Madariaga  
Juan Villalonga Navarro  
Javier Nadal Arriño

**Patronos Natos:**  
José María Álvarez-Pallete López  
Guillermo Ansaldo Lutz  
M<sup>a</sup> Eva Castillo Sanz  
Santiago Fernández Valbuena  
Matthew Key  
Eduardo Navarro de Carvalho  
Ángels Vilà Boix

**Comité Científico:**  
Eduardo Alonso (Consultor)  
Alberto Andreu. (Telefónica)  
Independiente TIC  
Enrique Bustamante. (Universidad Complutense, Madrid)  
Cecilia Castaño. (Universidad Complutense, Madrid)  
Manuel Castellis. (Universitat Oberta de Catalunya)  
José Cea. (Consultor Independiente)  
Henares, Madrid

**Secretario:**  
Ramiro Sánchez de León García-Ovies

**Vicesecretaría:**  
M<sup>a</sup> Luz Mediano Aranguren

Joaquín Garralda. (IE Business School)  
Juan A. Gimeno Ulloas. (Universidad Nacional de Educación a Distancia)  
José Domingo Gómez-Castillo. (Autocontrol de la Publicidad)  
Luis Lada. (Academia de la Ingeniería)  
Tiscar Lara. (Escuela de Organización Industrial)  
Margarita Ledo. (Universidad de Santiago de Compostela)  
Paloma Llana. (Raona Consultora)  
Rosalia Lore. (Pifsa Noticias)  
Josep María Lozano. (ESADE)  
Miquel de Moragas. (Universidad Autónoma, Barcelona)  
Nuria Olivet. (Telefónica I+D)  
Asociación Española de Fundaciones)  
Enriko Omteveros. (Universidad Autónoma, Madrid)  
Vicente Ortega. (Universidad Politécnica, Madrid)  
José de la Peña Aznar. (Consultor Estratégico de Comunicación)  
Jorge Pérez. (Universidad Politécnica, Madrid)  
Miguel Pérez Subías. (Asociación de Usuarios de Internet)  
José Manuel Pérez Tomero. (Universidad Autónoma, Barcelona)  
Dolores Reig. (Universitat Oberta de Catalunya)  
Antonio Rodríguez de las Heras. (Universidad Carlos III, Madrid)  
Felipe Romero. (Parque Tecnológico de Andalucía)  
Fernando Sáez Vezas. (Universidad Politécnica, Madrid)  
Javier Sanluis. (Telefónica Europa)

Mario Tasón. (Universidad de Navarra)  
Inma Tubella. (Universidad Oberta de Catalunya)  
Fernando Vallés-pin. (Universidad Autónoma, Madrid)

**Consejeros científicos asociados:**  
Dalia Covi. (Universidad Nacional Autónoma, México)  
Valerio Fuenteszalda. (Universidad Católica, Chile)  
Hernán Galperin. (Universidad de San Andrés, Argentina)  
Gabriel Kaplan. (Universidad de la República, Uruguay)  
Raul Katz. (Columbia Business School)  
José Marqués de Melo. (Universidad de São Paulo, Brasil)  
Guillermo Mastriani. (Universidad de Quilmas, Buenos Aires, Argentina)  
Armand Mattiart. (Universidad Paris VIII)  
José Manuel Nóbrega Correia. (Universidad Libre de Bruselas)  
Giuseppe Triceni. (Universidad de Lugano, Suiza)  
Francisco Juli Calzina. (Universidad Nova de Lisboa, Portugal)  
Philip S. Weisinger. (Universidad de Glasgow, Reino Unido)  
Hector Schmuider. (Universidad de Córdoba, Argentina)  
Aina Sinclair. (Universidad de Melbourne, Australia)  
Gustav Verblag. (Universidad de Quilmes, Buenos Aires)  
Rafael Trigo. (Universidad Nacional Autónoma de México)

**Consejo de Redacción:**  
Eduardo Alonso (Consultor)  
Alberto Andreu. (Telefónica)  
Independiente TIC  
Enrique Bustamante. (Universidad Complutense, Madrid)  
Cecilia Castaño. (Universidad Complutense, Madrid)  
Manuel Castellis. (Universitat Oberta de Catalunya)  
José Cea. (Consultor Independiente)  
Henares, Madrid

**Secretario:**  
Ramiro Sánchez de León García-Ovies

**Vicesecretaría:**  
M<sup>a</sup> Luz Mediano Aranguren

**Consejo de Redacción:**  
José Fernández Beaumont. (Editor)  
Agujito. (Universidad Carlos III, Madrid)  
Enrique Bustamante. (Coordinador, Universidad Complutense, Madrid)  
Antonio Castillo. (Universidad Carlos III, Madrid)  
Margarita Ledo. (Universidad de Santiago de Compostela)  
Paloma Llana. (Raona Consultora)  
Rosalia Lore. (Pifsa Noticias)  
Josep María Lozano. (ESADE)  
Miquel de Moragas. (Universidad Autónoma, Barcelona)  
Nuria Olivet. (Telefónica I+D)  
Asociación Española de Fundaciones)  
Enriko Omteveros. (Universidad Autónoma, Madrid)  
Vicente Ortega. (Universidad Politécnica, Madrid)  
José de la Peña Aznar. (Consultor Estratégico de Comunicación)  
Jorge Pérez. (Universidad Politécnica, Madrid)  
Miguel Pérez Subías. (Asociación de Usuarios de Internet)  
José Manuel Pérez Tomero. (Universidad Autónoma, Barcelona)  
Dolores Reig. (Universitat Oberta de Catalunya)  
Antonio Rodríguez de las Heras. (Universidad Carlos III, Madrid)  
Felipe Romero. (Parque Tecnológico de Andalucía)  
Fernando Sáez Vezas. (Universidad Politécnica, Madrid)  
Javier Sanluis. (Telefónica Europa)

**Consejeros científicos asociados:**  
Dalia Covi. (Universidad Nacional Autónoma, México)  
Valerio Fuenteszalda. (Universidad Católica, Chile)  
Hernán Galperin. (Universidad de San Andrés, Argentina)  
Gabriel Kaplan. (Universidad de la República, Uruguay)  
Raul Katz. (Columbia Business School)  
José Marqués de Melo. (Universidad de São Paulo, Brasil)  
Guillermo Mastriani. (Universidad de Quilmas, Buenos Aires, Argentina)  
Armand Mattiart. (Universidad Paris VIII)  
José Manuel Nóbrega Correia. (Universidad Libre de Bruselas)  
Giuseppe Triceni. (Universidad de Lugano, Suiza)  
Francisco Juli Calzina. (Universidad Nova de Lisboa, Portugal)  
Philip S. Weisinger. (Universidad de Glasgow, Reino Unido)  
Hector Schmuider. (Universidad de Córdoba, Argentina)  
Aina Sinclair. (Universidad de Melbourne, Australia)  
Gustav Verblag. (Universidad de Quilmes, Buenos Aires)  
Rafael Trigo. (Universidad Nacional Autónoma de México)

**Consejo de Redacción:**  
Eduardo Alonso (Consultor)  
Alberto Andreu. (Telefónica)  
Independiente TIC  
Enrique Bustamante. (Universidad Complutense, Madrid)  
Cecilia Castaño. (Universidad Complutense, Madrid)  
Manuel Castellis. (Universitat Oberta de Catalunya)  
José Cea. (Consultor Independiente)  
Henares, Madrid

**Secretario:**  
Ramiro Sánchez de León García-Ovies

**Vicesecretaría:**  
M<sup>a</sup> Luz Mediano Aranguren

TELOS no comparte necesariamente las opiniones vertidas en los artículos firmados, que expresan, como es obvio, la posición de sus autores. La Revista TELOS está incluida en los índices internacionales y nacionales, Latindex, E-Revistas y WESH, Revistas Españolas de Ciencias Sociales (RECSO/CINDO) y European Reference Index (or the Humanities (ERIH)).

## Contenido

4	Presentación	La re-presentación digital de la realidad
6	Tribunas de la Comunicación	6 Carlos Oviado Valenzuela. <i>Ante las redes sociales. El camino sin retorno de la comunicación corporativa</i> 9 Luis Albornoz. <i>A diez años de la Cumbre mundial de la Sociedad de la Información. Sociedades del conocimiento y diversidad cultural</i> 13 Manuel Moreu. <i>En el ecosistema del Internet de las cosas. El papel de los Ingenieros</i>
16	Autor invitado	17 Pierre Musso. <i>Territorios digitales y ciberespacio. Enfrentarse al doble mundo contemporáneo</i>
27	Perspectivas	28 Francisco Bernete. <i>El espacio se expande. De la muralla a la nube</i> 37 Amparo Huertas Bailén y Yolanda Martínez Suárez. <i>Población migrante y apropiación de las TIC desde una perspectiva feminista. Reflexiones en torno a la comunicación transaccional en el colectivo adolescente</i>
47	Dossier. El documental digital	48 Miquel Francés Domènech. <i>Ante una nueva dimensión comunicativa. El documental en la multimediosidad digital</i> 51 J. V. Gavalá Roca, Germán Llorca Abad y Alvar Peris Bienes. <i>Los modelos de representación del documental. Del cinematógrafo a los dispositivos digitales</i> 60 Anna Gifreu Castells. <i>El documental interactivo en la estrategia de la multimediosidad digital: la experiencia del usuario</i> 72 Miquel Fernández Labajén, Elena Oroz y Josexo Cejón. <i>Producción y circulación del documental en el entorno digital. El caso de Mapa (Elías León Siminiani, 2012)</i> 82 Bienvenido León y Samuel Negroed. <i>Documental Web. Una nueva página para el viejo sueño interactivo</i> 93 Lorenc Soler. <i>La democratización de la producción audiovisual. Los documentales en la era digital</i> 96 Josep M. Català. <i>Realismo Ciborg. Formas del documental contemporáneo</i> 99 Julio Montero Díaz y María Antonia Paz Rebollo. <i>En constante adaptación a la realidad. El cine documental y su flexibilidad a lo largo de la historia</i> 102 Larry Levine. <i>Adaptación en tiempos difíciles. La producción de documentales en la multimediosidad digital</i>
105	Análisis	106 Israel V. Márquez. <i>Género y videojuegos. Roles, estereotipos y usos</i> 115 José Vicente García Santamaría y Gemma Alcolea Díaz. <i>Derechos audiovisuales de retransmisiones deportivas y modelos de negocio. El mercado español de televisión</i>
125	Experiencias	126 José Sixto García. <i>Mujeres y hombres en las redes sociales. Estudio del perfil de usuario</i>
138	Actualidad	Libros Espejarte Revistas Investigaciones Regulación Agenda Colaboradores

fronteras del género documental, que continúa siendo un manantial creativo en aras de interpretar la realidad. Del análisis de este modelo discursivo se ocupan los textos que integran este volumen.

Así, los cuatro puntos de vista nos acercan al proceso de cambio permanente que el género documental ha ido ejercitando con el paso del tiempo. Julio Montero y M<sup>a</sup> Antonia Paz de la Universidad Complutense de Madrid trazan en

*En constante adaptación a la realidad: El cine documental y su flexibilidad a lo largo de la historia* una breve visión historicista sobre los cambios en las narrativas cinematográficas y en

los recursos técnicos que posibilitan la captación de la realidad y su difusión, dando nuevas formas narrativas, innovaciones técnicas y modos de hacerlas llegar a sus espectadores. Por otra parte, el también profesor Josep Maria Català (Universitat Autònoma de Barcelona) analiza en *Realismo Ciborg: Formas del documental contemporáneo* los diferentes aspectos de la

creatividad del género a partir del papel que juegan las vanguardias y su incidencia en el carácter modernista del género o de la intervención de la digitalización y el espacio de la subjetividad que agilizan el proceso constructivo de los relatos.

El profesor Català toma como referencia las concepciones que Donna Haraway vertía en su conocido *Manifiesto Ciborg* para soslayar que el documental contemporáneo descubre el espacio interior y se dispone a explorarlo a través de formas exteriores de carácter tecnológico.

Las otras dos colaboraciones nos dan una visión más cercana del perfil profesional en la producción audiovisual de documentales. Por una parte, el director Llorenç Soler, en *La democratización de la producción audiovisual: Los documentales en la era digital*, afirma que el documental no guía la realidad, sino que «somos nosotros los que guiamos a la realidad y le inculcamos sustancia», así como infundimos también sentido a las imágenes y direccionalidad al discurso, más

como poetas que como meros periodistas. Y desde la producción profesional, la aportación de Larry Levine *Adaptación en tiempos difíciles: La producción de documentales en la multimediosidad digital* habla de una auténtica reconversión del sector en la que ya han perdido la vida alguna de las productoras españolas de más larga experiencia.

#### Estado actual del género documental

Por otra parte, aquello más relevante de este dossier desde el ámbito de la investigación universitaria se sustancia en las cuatro aportaciones seleccionadas, de entre un nutrido número de propuestas presentadas que reflejan el estado actual del género. En este sentido, J. V. Gavaldà, Germán Llorca y Àlvar Peris, profesores de la Universitat de València, en *Los modelos de representación del documental, del cinematógrafo a los dispositivos digitales*, analizan cómo el cambio de eje en la programación televisiva de los últimos tiempos ha actuado sobre la producción documental y sus pautas discursivas y la hibridación de subgéneros se convierte en una herramienta muy eficaz en el ámbito del entretenimiento televisivo.

A continuación, Bienvenido León y Samuel Negrodo de la Universidad de Navarra en *Documental web, una nueva página para el viejo suero interactivo* reflexionan sobre cómo Internet ha dotado al documental de una potencia interactiva desconocida en sus formas convencionales y apuntan un nuevo paradigma interactivo para el género. En esta misma línea, el profesor Armau Gifreu, de la Universitat Oberta de Catalunya y de la Universitat de Vic, profundiza en el papel del documental interactivo como estrategia clave en el entorno de la multimediosidad digital en *El documental interactivo en la estrategia de la multimediosidad digital*, analizando las últimas tendencias en función de los temas elegidos, los contenedores de difusión y las experiencias de los usuarios.

Y cierran este dossier Miguel Fernández Labayen (Universidad Carlos III de Madrid) y Josepxo Cerdán y Elena Oroz (Universidad Rovira i Virgili de Tarragona) con *El caso de Mapa*, el análisis de una producción documental concreta de Elías León Siminiani (2012), como proyecto híbrido entre las formas narrativas experimentales, los modos de comercialización alternativos y las estrategias de comunicación de la industria en tiempos digitales.

En definitiva, el dossier sobre el documental en el nuevo flujo digital del presente número de la revista Telos refleja la adaptación del género a las nuevas tecnologías y a las formas contemporáneas de comunicación a través de la Red, a partir de otras rutinas productivas y un ejercicio añadido de creatividad discursiva.

## Los modelos de representación del documental Del cinematógrafo a los dispositivos digitales

Representation Models in Documentaries  
From the Cinematograph to Digital Devices

#### RESUMEN

LA LEGITIMACIÓN DEL DOCUMENTAL EN LOS  
ORÍGENES DE LA PRÁCTICA CINEMATOGRÁFICA  
APELA A UN ESTATUTO SEMIÓTICO QUE HUNDE  
SUS RAÍCES EN LA CATEGORIZACIÓN DE LA  
REPRESENTACIÓN FOTOGRAFICA A LA HUELLA  
FOTOGRAFICA Y CINEMATOGRÁFICA LE SUCEDERÁ  
UN NUEVO MODELO DE INSCRIPCIÓN DE LA  
DOCUMENTALIDAD, EN EL ÁMBITO DE LA IMAGEN  
ELECTRÓNICA; CON LA DIGITALIZACIÓN DE LA  
REPRESENTACIÓN ICÓNICA SE ABREN PASO NUEVAS  
PRÁCTICAS DOCUMENTALES

#### Palabras clave:

Documental, Cinematógrafo, Géneros televisivos, Infoshow, Hibridación, Digitalización.

La multipantalla de la Red es un marco inagotable para los nuevos formatos del género documental

Directores de prolija ejecutoria como Lorenç Soler o Jean-Louis Comolli, quienes iniciaron su andadura en los años sesenta, han insistido en la condición cinematográfica del documental, que estaría, de acuerdo con este, «en el corazón de la experiencia y de la historia del cine; el cine comenzó siendo documental y el documental siendo cinematográfico» (Comolli, 2007, p. 410). Li Soler, por su parte, ha destacado la producción documental de algunos 'individuos fronterizos' (Soler, 1998, p. 35), de «autores cinematográficos como Dziga Vertov, Robert Flaherty, John Grierson, Joris Ivens, Cris Marker o Lindsay Anderson [junto a] practicantes vocacionales del género documental, directores de cine como Michelangelo Antonioni o Louis Maillet» (2002, p. 15), entre tantos otros. J.-L. Comolli y Li Soler, de acuerdo con una acreditada tradición europea, han valorado el 'aire de familia', podríamos decir con L. Wittgenstein (1988), de los relatos cinematográficos documentales y de ficción lejos de las falacias referencialistas, atendiendo, como señalaría en su momento P. Ricoeur, a «la unidad funcional entre los múltiples modos y géneros narrativos [entre las] modalidades dispersas del juego de narrar» (2000, p. 190). No es, desde luego, ninguna casualidad que ambos directores compartan, amén de militancia ideológica, algunas fidelidades cinematográficas inequívocas, como «el neorealismo y la Nouvelle Vague, [...] dos géneros de la escritura cinematográfica ligados a la renovación de las ficciones por las formas documentales» (Ib., 2007, p. 60). Ni lo es, tampoco, que se rindan ante un film de 1961, situado «en territorio marginal, entre ficción y documental» (Comolli, 2007, p. 71); un relato 'fronterizo', de acuerdo con Li Soler: «Difícilmente un documental podrá dar una imagen más creíble de la vida en los suburbios de Roma con tan descarnado realismo como el que aportó Pier Paolo Pasolini en su película *Accattone*» (2002, p. 24-25). La documentalidad y la ficción, la poética realista: la escena enteramente moderada, discreta [alejada del] menor tentación histórica, tratando el exceso mediante la medida, el horror mediante la distancia» (2007, p. 71).

Corría la década de 1960. La televisión pública europea ya había iniciado, con las diferencias

¿Puede haber una práctica democrática del documental en televisión?, como se preguntó Comolli

de rigor, su irresistible ascenso. Esta referencia estructural es esencial a la hora de valorar un principio fundamental para tantos directores europeos con una extensa producción documental para la televisión, como Comolli y Li Soler. Comolli, un aguerrido defensor de la televisión pública, del tejido audiovisual público, industrial y académico, lo resume en unos términos que nos remiten a lo señalado en los dos párrafos anteriores: «No hej por una parte un 'cine documental' y por otra 'documentales de televisión'» (2007, p. 410). Enfilada la recta final del siglo, abierto el proceso en el que confluirían la desregulación del sistema televisivo público europeo y los inicios de la digitalización del sistema televisivo analógico, Comolli denunciaría, con amargura, el progresivo arinconamiento de la televisión pública y el 'maltrato' cada vez más ostensible del documental, «la manera como las televisiones aquí y allá, en Francia, en Europa, lo tratan o más bien lo maltratan» (2007, p. 410). La 'fórmula reportaje' resumida, de acuerdo con Li Soler (2002), los estragos de la deriva del documental en el marco de esa crisis que afectaría a los cimientos del sistema televisivo europeo, una fórmula que combinaría lo peor de las rutinas mediáticas más consolidadas con el alejamiento creciente del discurso cinematográfico.

«¿Puede haber —y qué sería— una práctica democrática del documental en televisión?», se había preguntado J.-L. Comolli (2007, p. 79). Para él y para Li Soler (1998), como para tantos otros, esa 'práctica democrática del documental en televisión' se había de cimentar sobre la crítica de un concepto de 'información' anclado en la falacia referencial, en la apelación a la supuesta transparencia del enunciado. Ese práctica se postularía «escritura aquí y ahora, (se reconociera) relato precario y fragmentario, (exigiera) el punto de vista de un sujeto» (Comolli, 2007, p. 410). «Guerra a la información. Documental: lo contrario de la información, de las informaciones, el reino de la ambigüedad, el territorio de la metamorfosis, el dominio del relato» (Ib., p. 79). Esa práctica democrática tendría su modelo de puesta en escena, el que correspondería al espacio público democrático: «Hablar de puesta en escena es hablar de lo que está en juego para los espectadores, para los sujetos, para los ciudadanos. Es definir puntos

de vista, fundarlos, ponerlos en crisis, cambiarlos» (Ib., p. 105). «La palabra de los ciudadanos, de los 'hombres comunes', se convertiría en eje definitorio de esta puesta en escena: ¿Quién firma, quién habla?» (Ib., p. 529).

«Por qué la verdad enteramente simple de esos hombres comunes resulta totalmente insostenible para la televisión—savo que sea indecentemente tratada—?» (2007, p. 79), se preguntaría Comolli, en aquellos días en los que también en Francia se produciría el estrepito de la hibridación neotelevisiva (Gavalda, 2011, 2013), del *reality show*. La tele-realidad confirmará «la realidad del poder de la televisión» (Comolli, 2007, p. 529), o, por decirlo con C. Castoriadis, el ascenso de la inequívoca (1988). Las televisiones privadas y las respectivas televisiones públicas se prodigarán en otras tantas fórmulas de hibridación que impregnaron, también, la producción documental. F. Fellini diría de *Ginger y Fred*: «La pintura que hago de la televisión privada no es una exageración, me parece incluso moderada. Lo que muestro está tan cerca de la verdad y a la vez es tan inferior a la verdad que podría darse que el público vea *Ginger y Fred* como un documental, como un reportaje sobre lo que está viendo en casa todos los días» (Soler, 1988, p. 136).

En el cambio de eje del sistema televisivo serían fundamentales, como se ha señalado, la desregulación y la digitalización, sobre las que se asentaría un nuevo modelo de economía de la comunicación televisiva, en el marco de una competencia regida por unos costes de producción a la baja. Del alcance de los cambios que se producirán en la programación televisiva, y en el conjunto de la producción discursiva mediática, dan cuenta algunos diagnósticos, formulados en diversos ámbitos.

En primer lugar, el análisis que hace J. Corner de la 'postdocumentary culture', en un texto, *Performing the Real. Documentary Diversions* (2002), dedicado a lo documental más que al documental, en el marco de la caracterización de la 'factual television' (televisión basada en hechos reales). En uno de sus apartados, Popular Factual Entertainment and the Survival of Documentary, J. Corner valora la escala de reubicación del documental como conjunto de «prácticas, formas y funciones» (2002, p. 266), en la estela de algunos de los análisis del *infotainment*

(información combinada con entretenimiento), publicados los últimos años del siglo XX, como los de K. Brants (1998) y J. Blumberg (1999).

En segundo lugar, la valoración del fenómeno de la hibridación que realizan J. Blumberg y D. Kavanagh en el marco de su análisis del modelo de comunicación política que emerge en el cambio de siglo, *The Third Age of Political Communication: Influences and Features* (1999). El *infotainment* se convertiría en una referencia primordial para el análisis del modelo de espacio público de esta 'tercera edad', en el que los nuevos *slice-of-life* 'docu-soaps' relegarían a los *traditional documentaries* (1999, p. 219). «El enfoque de cuestiones políticas mediante el *infotainment* está a la orden del día, y es posible que proliferen. Esto se refleja no sólo en el extraordinario aumento de subgéneros concebidos como híbridos—programas que se emiten a la hora del desayuno, revistas informativas, programas de debate o crímenes, televisión sensacionalista, etc.—, sino también en una mayor mezcla de información con drama, emoción, color e interés humano en los temas, formatos y estilos de la mayoría de los programas» (1999, p. 218).

En los primeros años del nuevo siglo se producirá un desplazamiento capital también para la producción documental. En la segunda mitad del siglo XX, el documental realiza ese periplo en el que se materializa su inscripción televisiva, que experimentará, como acabamos de señalar, un cambio sustancial en la década de 1990. El vertiginoso desarrollo de la digitalización provocará profundas transformaciones en el dominio del audiovisual y, en su seno, en el del documental, tanto en lo relativo a su modelo de representación como a su estatuto discursivo, tanto en lo relativo a su proceso de producción como a sus canales de difusión. Se trata, en definitiva, de la nueva condición de los relatos audiovisuales, digitales, en esa red que excede la tradicional inscripción cinematográfica o televisiva de las producciones analógicas.

Frente a la deriva que acabará conduciendo del *reality* al *docu-reality*, en el marco, como ha señalado J. Eco (1986), de esa falacia cimentada sobre la pretendida 'veracidad de la enunciación', se va abriendo camino un nuevo proceso, también para la producción documental. Como destaca Comolli, el debate en torno al estatuto semiótico

de la representación documental experimenta un vuelco con la emergencia de la representación icónica digital, con la que se desvanecen aquellas "inscripciones" que había dotado de todo su poder a la imagen analógica, sucesivamente, fotográfica, cinematográfica y televisiva. La imagen digital puede prescindir «...del peso del cuerpo, de la vibración de lo vivo, de lo aleatorio del instante» (2007, p. 411). La filmación y la edición digital colocan a los relatos audiovisuales ante una nueva encrucijada. Como señala LI. Soler, «Las minicámaras han ganado movilidad, agilidad, volubilidad, capacidad de penetración: hoy las cámaras pueden participar en la acción desde dentro», se ha traspasado esa frontera antigua en la que a un lado del hemisferio estaba la cámara y en el otro la vida, los hechos» (2002, p. 162).

#### Entre la realidad y el espectáculo:

**Mutaciones del documental televisivo**  
El proceso de transformación del documental como discurso cinematográfico en *infoshow* televisivo, también llamado *factural entertainment*, donde la hibridación se está convirtiendo en una matriz discursiva esencial fundamentada en un nuevo contrato pragmático regido por el entretenimiento (Gavaldà, 2013, p. 174), coincide con un desgaste del discurso informativo y político que responde a una crisis filosófica de hondo calado. Jean François Lyotard hablaba de la 'condición posmoderna' (1998) para explicar los cambios producidos en el pensamiento y en la experiencia humana durante la segunda mitad del siglo XX. Según esta visión, los grandes relatos que habían explicado el mundo dejan de tener sentido, lo que produce una crisis de lo referencial, de lo ideológico, en definitiva, del discurso sobre lo real. Como dice Gérard Imbert, nos encontramos «En una crisis de las formas discursivas que entraña una nueva manera de representación de la realidad y augura otro modo de relacionarse con el presente, de ver y de percibir al otro, propios de una mutación profunda de la sensibilidad colectiva, que es de orden simbólico» (2003, p. 22).

Esta crisis de los modos de representación del discurso informativo tradicional y, en consecuencia del documental, es doble y afecta tanto a sus contenidos como a sus formas, a la manera como refleja y al mismo tiempo, construye la realidad. Así, mientras unos contenidos se alejan de la

realidad, surgen otros dispuestos, justamente, a reinventarse en ella a través de una representación extrema de la misma. Se trata, en palabras de González Requena (1992), de una búsqueda de 'lo real' a toda costa, lo que provoca un desafío del propio concepto de realidad, que es relativizado y desestabilizado. De ahora en adelante, la representación de la realidad, los signos de lo real, se convierten en 'la realidad'. Dicho con otras palabras, en este espejo deformado de la realidad que es el discurso televisivo, «solo lo que sale en televisión existe» (Imbert, 2008, p. 26). Entraríamos, según ha sido categorizado por Jean Baudrillard, en un mundo hiperreal en el que todo es simulacro (1987, p. 11-12). Cuando la realidad cansa, hay que reinventarla proyectando un nuevo imaginario televisivo donde esta realidad se interpreta bajo los códigos espectaculares de la *performance* (Comer, 2002). Sucede en el ámbito de la información con la entronización de las 'otras noticias', como ha explicado de manera tan sugerente John Langer (1998). También ha permitido la consolidación de nuevos géneros televisivos al albur de la *melevisión* (Eco, 1986), como la telerrealidad. El documental no es ajeno a estas mutaciones.

Una de las principales características de este nuevo espacio simbólico es la hipervisibilidad, es decir, el deseo de verlo todo y en tiempo real. Ahora ya no hay límites a la representación, todo es visible, palpable. Como si el mero hecho de ver ya bastara para entender las imágenes que se muestran, las televisiones se sienten fascinadas por el directo o por lo que algunos han llamado el 'mito de la transparencia' (Imbert, 2003, p. 62). Presionadas por las leyes de la actualidad, las cadenas televisivas se dedican a construir una memoria del presente, haciendo coincidir siempre que se pueda el presente histórico (el de los hechos) con el presente enunciativo (el de la narración). De ese modo, la percepción de lo real queda despojada de su profundidad, de su espesor histórico. En términos de J. Comer (2002, pp. 263-264), en esta nueva fase el documental ha dejado de ser el discurso de la sobriedad y se ha tomado ligero, inestable, débil, perdiendo el estatus de autoridad que se le ha concedido tradicionalmente mediante el contrato del que hablabamos anteriormente. A diferencia de la

*mise en scène* propia del género documental, ahora no hay espacio para los elementos o las figuras que ejercen de mediadores entre lo que se ve y los espectadores. La televisión, pues, sujeta a la 'retórica del directo' (Martín Barbero y Rey, 1999), se torna 'inmediata' y, por tanto, mucho más ambigua. Porque con esta mitificación del presentismo se privilegia el 'aquí y el ahora' (Holmes y Jermy, 2004, p. 22), mientras se desecha lo social e histórico. De alguna manera, esto tiene relación con la crisis del espacio público a la que también se refiere J. Comer, y que viene producida por la posición privilegiada que ocupan de un tiempo a esta parte el mercado y las políticas neoliberales en las relaciones políticas y económicas: «Esto tiene algo que ver con los cambios de actitud sobre los derechos a la ciudadanía, y con un alejamiento de las formas de solidaridad ante establecidas (ya fueran obligadas o voluntarias). Tiene mucho que ver con el carácter cambiante de la economía nacional e internacional, y con un énfasis creciente en los sistemas de mercado, valores de mercado y dinámicas de consumo» (2002, p. 265).

La consecuencia política más relevante de este proceso, a nuestro entender, es que dejan de ser visibles las estrategias narrativas que tienen lugar en la elaboración del discurso televisivo, lo que provoca, en última instancia, que se tienda dar por sentado lo real. De manera que se representan intereses creados como si fueran naturales e inevitables y se transmiten como si se tratara del orden natural de las cosas (Langer, 1998, p. 29). Nada nuevo para el documental, por otra parte. De hecho, si hay una cualidad del documental desde su nacimiento es justamente su capacidad para hacer pasar por objetivos relatos que son, por definición, modelos de representación subjetiva de los acontecimientos. Ha sido la manera de abordar la realidad, una manera de hacer, un compromiso con los temas a tratar o una estética lo que ha conferido al documental esa aureola de seriedad intrínseca al género. En cambio, ha sido fácil caer

en la tentación de comprender el entretenimiento televisivo, sobre todo la ficción, como algo irrelevante y trivial, como mero dispositivo de evasión y enajenación que poco o nada tiene que decir sobre lo social. Y es precisamente esta condición banal del entretenimiento la que permite dar por sentado discursos que no pueden ser interpretados de otra manera. Rossi-Landi (1980) aseveraba que la naturalización de significados, prácticas culturales o procesos sociales es el mecanismo más eficiente de legitimación ideológica. No podemos estar más de acuerdo. La hibridación de subgéneros como el *docu-reality*, el *docu-soap*, el *mockumentary* o la *docu-ficción* se convierten, pues, en herramientas muy eficaces para la transmisión de proyectos ideológicos precisamente por su apuesta inequívoca por el entretenimiento. «el macrogénero definitivo de la programación televisiva» (Gavaldà, 2013, p. 165).

No cabe duda de que una de las claves del éxito de estos formatos es lo que se ha denominado el 'mito de la cercanía' (Imbert, 2003, p. 206), que se despliega en dos direcciones: una, la recreación de lo cotidiano, que conectaría con esa predilección por el directo; y dos, el bucear en la intimidad de las personas. Huyendo de los macrodiscursos (la política, la economía), el nuevo documental se recrea en lo minúsculo, en lo cercano, en la banalidad cotidiana. Se interesa por los sucesos más que por las grandes historias, por lo trivial más que por lo extraordinario. Un *docu-reality* como *Mujeres ricas* (La Sexta) sería el epitome de la vacuidad, donde lo macrosocial deja paso a la 'política de lo trivial'. Se construye una 'mitología de lo cotidiano', como diría Roland Barthes (1994), que en cualquier caso no pierde su densidad ideológica. En esta 'vivencia colectiva de la cotidianidad', donde la proximidad es forzosamente mayor, el poder de identificación con la audiencia se incrementa. Lo podemos apreciar en una variante del *docu-reality* como son los *coaching*, en los que un entrenador o consejero interfiere en los personajes de la calle

Una de las principales características de este nuevo espacio simbólico es la hipervisibilidad, es decir, el deseo de verlo todo y en tiempo real

Un programa de transformación, también denominado *makeover*, como *Cambio radical* (Antena 3), por ejemplo, expone una visión determinada sobre los valores que deben prevalecer en la sociedad relacionados con el culto a la belleza física. Del mismo modo, la mayor parte de los formatos que se emiten en canales de la TDT como *Xplora* o *Discovery Max*, bajo el paraguas del *factual entertainment*, proyectan una manera de entender las relaciones sociales, personales y profesionales, empujando por sorpresa (Eneaggi).

Fruto de una posición ideológica específica. Por ejemplo, podemos ser testigos de cómo funciona el capitalismo más radical a poco que nos adelantemos en formatos como *Empaños a lo bestia* (Xplora) o *Empujando por sorpresa* (Eneaggi).

para que vivan mejor? Los protagonistas, en estos casos, podrían ser nuestros vecinos, amigos o familiares, incluso nosotros mismos, lo que convierte estos programas en unos discursos muy eficaces.

Por su parte, la intimidad no parece ser un valor en alza en estos momentos en la televisión. Antes bien, se ha convertido en espectáculo, hasta el punto de poner en peligro las líneas que separan lo público de lo privado (Lacalle, 2001, p. 68). Estos dos dimensiones aparentemente incompatibles, intimidad y espectáculo, confluyen muchas veces en estos formatos híbridos, en los que la intimidad de las personas queda expuesta como objeto de consumo a la pulsión escópica de los espectadores, grandes *voyeurs* de lo que ahí se representa. Se crea un nuevo orden afectivo, como lo define J. Corner (2002, p. 266), fundamentado en la atracción y la repulsa. Probablemente, la muestra más impúdica de intimidad televisiva la encontramos en las grabaciones con cámara oculta de la que hacen gala algunos programas y que, en su inicio, pasaron por ser una evolución del documental. El cuestionable éxito de tales prácticas se puede entender por el morbo de ver lo prohibido, lo irrepresentable, lo que nunca ha sido puesto ante nuestros ojos. De alguna forma, es una sensación parecida a la atracción que se siente por lo monstruoso, lo deforme<sup>2</sup>. Sea de un modo o de otro, lo obsceno ha saturado todo el espacio de la representación hasta el punto de provocar una especie de hipertrofia del ver que nos hace perder sensibilidad y criterio a la hora de enfrentarnos a ciertos contenidos televisivos: «El mal, en términos simbólicos, no procede de la ocultación, sino más bien del exceso de visibilización» (Imbert, 2003, p. 79).

El documental televisivo se está reconfigurando dentro de este nuevo escenario económico y cultural, también mediático. Habría que evitar, como expresa J. Corner a modo de desiderátum (2002, p. 266), caer en el proteccionismo estético y socialmente conservador del que hacen gala algunos puristas; pero eso tampoco significa lanzarse en brazos del realismo-populista, tan postmoderno, que inunda las parrillas televisivas.

<sup>2</sup> Cuatro ha sido la cadena española que más ha trabajado este subgénero, con formatos como *Ajuste de cuentas*, *Supernanny* o *Hermano mayor*.

<sup>3</sup> Pero otros cadenas como La Sexta, Antena 3 e incluso la pública TVE han optado por esta fórmula de éxito global.

<sup>4</sup> Formatos como *Calligeros* (Cuatro), que ha hecho escuela tanto en su contenido como en su forma, son un ejemplo de ello.

Hay ejemplos, sin duda, de que la televisión todavía puede ser un entorno adecuado para la difusión de producciones documentales complejas, pero tal vez sea en Internet donde el género documental puede desarrollar todo su potencial.

### Claves para una nueva definición del documental

La realidad no existe. Solo existen los discursos que construimos a su alrededor. Y esta certeza, que participa de la propia inestabilidad de la afirmación hecha, sirve para describir las propiedades de los relatos documentales. Durante algunos años, se creyó que el cinematógrafo representaba fielmente la realidad. A medida que la técnica y su uso fueron evolucionando, el género documental, principalmente, se arrojó esta cualidad. Fue, es cierto, solo durante un breve lapso de tiempo. El documental, en tanto que herramienta de aproximación a la realidad y a lo que en ella sucede, está sujeto al condicionante de la subjetividad.

Sin embargo, aún hoy en día, este género se sigue considerando el que de manera más fiel reproduce aquello que llamamos realidad. No obstante, «En este marco procede inscribir, pues, el contenido del que hemos partido, la dilucidación de las relaciones entre discurso historiográfico, biografía y novela histórica, su larga historia. Y en este marco procede inscribir el análisis del dominio discursivo mediático: las preguntas sobre las relaciones entre los hechos y las representaciones, entre la ficción y la no ficción; las preguntas sobre los modelos de hibridación de las programaciones mediáticas, sobre el valor historiográfico de algunos de sus géneros» (Cavaldà, 2013, p. 149).

Cuando se advierte que todo cambia en los entornos digitales, se está advirtiendo sobre una gran variedad de asuntos. Internet es ese gran contenedor de historias, también de sentidos, en el que todo debe adaptarse a fórmulas novedosas de escribir y leer. Descartada la posibilidad de su veracidad, los documentales, poco a poco, encuentran la manera de reproducirse en lo digital. Y, en cierto modo, no hacen más que profundizar en su propio proceso interno; el

que se establece en relación con los hechos y sus representaciones.

El papel de los documentalistas, en parte, es responsable de esta percepción. La promesa que deja el realizador en su trabajo es esencial para comprender por qué no puede afirmarse que el género documental es el de la reproducción fiel de los hechos. En esto es igual a otros géneros cinematográficos. El texto fílmico terminado es siempre «el resultado de un conjunto de restricciones técnicas y de opciones de representación» (Breschard, 2004, p. 11). Cuestión que debemos tener especialmente en cuenta al hablar de la relación entre el documental y los espacios digitales de comunicación. No obstante, y a pesar de todas estas precauciones, sí puede ser aún que sea el documental el único género cinematográfico que trata de explicar algunos de los hechos relevantes que nos rodean.

Todo documental es una ficción elaborada a partir de una selección cuidadosa de determinados componentes narrativos. Un documental no es la realidad, sino una imagen reproducida de la realidad y, por tanto, fácilmente manipulable. La objetividad no existe en el documental. A decir de Llorenç Soler, «creo que todo documental es una ficción construida con elementos extraídos de la realidad» (1998). Sin embargo, tal y como afirma el profesor Sánchez-Bosca (2006, p. 87 y ss.), «En ocasiones, para tener una perspectiva suficiente sobre los acontecimientos, necesaria para representar lo que es irrepresentable». Pero entonces, de nuevo, es aquí donde cabe hacerse algunas preguntas en relación con los espacios digitales de comunicación: ¿Qué recursos narrativos pueden utilizarse?

¿Puede el documental aún aspirar a ser el género cinematográfico de lo real? ¿Qué cambia? La respuesta que parece inevitable en todo caso es que sí, que algo cambia. No es posible mantener la afirmación de quienes, presos posiblemente de un entusiasmo excesivo, afirman que los documentales refieren las cosas tal como son<sup>4</sup>. Si es posible, no obstante, mantener la idea de que son espacios de reflexión desde los que acercarse a

\* Gifreu (2010, p. 66) ha recopilado en un cuadro explicativo las equivalencias entre diferencias clasificatorias del género documental. En él se

detallan las operaciones de autores de referencia como Barrouk, Nichols, o Crawford.

una realidad compleja. No se pueden separar de los fenómenos sobre la percepción de la época. Una de las diferencias esenciales será, entendemos, que el realizador sea consciente de este matiz. La posibilidad de elección y de control del realizador ya no son las únicas variables de la ecuación. Al menos, ya no son las más importantes desde el punto de vista de la prevalencia. En los entornos 2.0 el *promotor* de contenidos dirige una parte del proceso de transformación. Esta circunstancia agudiza los cambios en el ámbito de lo que se ha llamado hibridación, a partir de una dinámica de «lógicas de negociación con la realidad» (Gifreu, 2010, p. 92 y ss.). Es en este elemento donde debemos fijar nuestra atención.

En un sentido amplio, en los entornos digitales, se da una tendencia a la hibridación en las estructuras narrativas del documental. Ante esta circunstancia, Vallejo (2013, p. 11) ha expuesto: «[proponemos] aportar un modelo de análisis que aborde los filmes desde su materia significante para llegar a un análisis textual, frente al modelo actual que parte de una clasificación en la cual pueden o no encajar los textos». Este modelo debería contemplar el análisis de las formas de enunciación, las formas de postración y las formas de narración que se establecen en la frontera que se extiende entre ambas (Ib., p. 12). Y es en este contexto en el que emerge una definición novedosa del género documental en tanto que «formato virgen, pendiente de exploración y delimitación y fruto de una doble hibridación: entre audiovisual—género documental— e interacción—medio digital interactivo— y entre información—contenidos— y entretenimiento—interfaz navegable—» (Gifreu, 2010, p. 100). A decir de González (2012, p. 53): «El modelo de hibridación consistiría en detectar a un innovador-usuario individual y darle la oportunidad de participar activamente en un proyecto de productor y, a su vez, conectar con otros usuarios individuales hasta formar una red de participantes trabajando juntos para mejorar el diseño. Alcanzando así una plataforma colaborativa. Imaginemos la puesta en marcha de un proyecto transmedia».



**Conclusiones: Transformaciones digitales**  
Desde esta perspectiva, resulta evidente la afirmación de que las transformaciones se articulan alrededor de la escritura y la mirada; es decir, alrededor del modo de fabricación de los documentales y de su uso. Es la tecnología la que, de algún modo, propicia las variaciones. Ya no se trata, a nuestro juicio, del antiguo debate acerca de la capacidad de veracidad de los documentales ni de su definición. Ya en los orígenes de las tecnologías de captación y de reproducción de imágenes en movimiento se puso en valor la capacidad que tenían de repetición de la realidad. Ahora, de nuevo, el cambio se da por hecho. Se trata de comprender la profundidad del proceso. «En esta segunda década del siglo veintiuno, el modelo del innovador-usuario individual, y el modelo de colaboración e innovación abierta, han demostrado como viables y competitivos otras formas de organizar el esfuerzo humano y la inversión aplicando lógica y responsabilidad, y alcanzando como resultado, innovaciones realmente valiosas» (González, 2012, p. 50).

Hemos repetido en varias ocasiones en nuestro trabajo la importancia de la relación entre la realidad y las maneras o modos de representarla en relación con lo documental. En el escenario abierto por las tecnologías digitales de la comunicación, es importante destacar otro elemento de análisis. En una época de hipervisibilidad, la hibridación de los contenidos audiovisuales debe estar condicionada también por el modo en el que nos autoperceptamos. A decir de Sánchez (2012, p. 37): «Puesto que la revolución numérica pone el acento en nuestras consideraciones sobre la realidad, y el hecho de que la actualidad está siendo fotografiada y videograbada como nunca antes en toda la historia del audiovisual, nos sentimos impulsados a revisar nociones como la ficción y lo documental».

Esta dicotomía no es exclusiva de la relación documental-usuario, sino que se alcanza también la relación documental-autor. A este respecto, el fenómeno de la hibridación no queda limitado únicamente al contenido del texto audiovisual. Aquí es donde se corre el riesgo advertido (Virilio, 2003, p. 68 y ss.) de que la realidad termine por

<sup>5</sup> Un poco más adelante, los autores (Gallego y Martínez, 2013, p. 27) ponen como ejemplo varias de estas plataformas: Filmin, Netflix, Mubi, Hombca o FestivalScope.

influencias y obras creadas en zonas remotas, cuyo visionado estaba restringido anteriormente a los pasajes en festivales especializados o en ciclos promovidos por filmotecas y otros organismos culturales. Del mismo modo, la propia Red favorece la circulación, de manera libre y fuera de los filtros impuestos por el tradicional engranaje de la industria, de las obras propias de los autores mediante el uso de nuevas plataformas<sup>5</sup> de difusión» (Gallego y Martínez, 2013, p. 27).

Aquella práctica democrática del documental<sup>6</sup> que reivindicara J.-L. Comolli en territorio televisivo

## Bibliografía

- Barthes, R. (1989). *Mytologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Baudillard, J. (1987). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- Blumler, J. (1999). Political Communication Systems All Change: A Response to Kees Brants. *European Journal of Communication* 14 (2).
- y Kavanagh, D. (1998). The Third Age of Political Communication: Influences and Features. *Political Communication*, 16.
- Brants, K. (1998). Whose Afraid of Infotainment? *European Journal of Communication* 13 (3).
- Breschand, J. (2004). *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- Castoriadis, C. (1988). *El ascenso de la insignificancia*. Madrid: Cátedra.
- Comolli, J.-L. (2007). *Ver y poder*. Buenos Aires: Aueña Biviera.
- Comer, J. (2002). Performing the Real: Documentary Diversions. *Television & New Media*, 3, 255-269.
- Eco, U. (1986). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- Francés, M. y Llorca, G. [coords.] (2012). *La ficción audiovisual en España*. Barcelona: Gedisa.
- Gallego, M. y Martínez, I. (2013). La red: una aliada estratégica en el cine de no ficción. En M. Francés, J. Gavaldá, G. Llorca y A. Peris. [coords.], *El documental en el entorno digital*, pp. 27-37. Barcelona: UOC.
- Gavaldá, J. (2011). Contenidos de calidad en la nueva televisión, pp. 69-96. Madrid: Instituto RTVE.
- (2013). Hibridación discursiva y programación televisiva: *Infoshow y docuficción*. En M. Francés, J. Gavaldá, G. Llorca y A. Peris. [coords.], *El documental en el entorno digital*, pp. 145-177. Barcelona: UOC.
- Gireu, A. (2010). *El documental interactivo. Una propuesta de modelo de análisis*. Tesis de Postgrado. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- González Requena, J. (1992). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- González, A. (2012). La transformación de la narrativa *off-line* a la *on-line* y multisaporte. En M. Francés, y G. Llorca [coords.], *La ficción audiovisual en España*, pp. 41-60. Barcelona: Gedisa.
- Holmes, S. y Jermin, D. [eds.] (2004). *Understanding Reality Television*. London / New York: Routledge.
- Imbert, G. (2003). *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especial*. Barcelona: Gedisa.
- Lacelle, Ch. (2001). *El espectador televisivo. Los programas de entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- Langier, J. (1998). *La televisión sensacionalista. El periodismo popular y los "otros noticiosos"*. Barcelona: Paidós.
- Lujarid, J. F. (1998). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Martín Barbera, J. y Rey, G. (1999). *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.
- Ricoeur, P. (2000). *Narratividad, fenomenología y hermenéutica*. Análisis, 25.
- Rossi-Landi, F. (1980). *Ideología*. Barcelona: Editorial Labor.
- Sánchez, S. (2012). *Offscreen: el cine digital o la muerte trabajando*. En *Montajes*, 1, 33-49.
- Sánchez-Basca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria*. Madrid: Cátedra.
- Sellés, M. y Radigales, J. (2011). Las formas híbridas en el cine documental. En I. Bort, S. García y M. Martín [eds.], *Nuevas tendencias e hibridaciones en los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Soler, L. (1988). *La televisión, una metatología para su aprendizaje*. Barcelona: G. Gili.
- (1998). *La realización de documentales y reportajes para televisión*. Barcelona: G. Gili.
- (2002). *Los hilos secretos de mis documentales*. Barcelona: CIMS/MIDAC.
- Vallejo, A. (2013). *Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación*. *Cine Documental*, 7, 3-29.
- Virilio, P. (2003). *Ground Zero*. Londres: Verso.
- Wittgenstein, L. (1968). *Investigaciones filosóficas*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas.

podría gozar hoy de una nueva inscripción: «El hombre de la cámara» debe entenderse desde ahora como hombre-a-un-y-otro-lado-de-la-cámara [...] Todo esto: máquina más liviana, menos rígida, menos técnica, menos costosa, más fácil de manipular, de transportar, de financiar, se traduce en una subversión de las maneras de hacer instituidas mediante el desborde de los monopolios de producción. [...] Los *kinoks* de Dríga Vertov han tomado definitivamente el poder» (2007, p. 260).