



# Guía didáctica

El documental / la no ficción

Diseñada por **Los Hijos**



Calle Juan de Orduña, 3  
Ciudad de la Imagen  
28223 Pozuelo de Alarcón, Madrid  
+34 915 121 060  
ecam@ecam.es

[www.ecam.es](http://www.ecam.es)

*Salir de aquí* | Juan Manuel Ruiz Jiménez,  
Paolo Aguilar Boschetti, Daniel Vidal Toche,  
Alejandro Pérez Castellanos | 2020 | España.



# 1. Introducción

1. Introducción
  2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
  3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
  4. La cámara es mejor que el ojo
  5. La cámara en las ciudades
  6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
  7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
  8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
  9. El cine más puro. El cine directo
  10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
  11. Cineastas en crisis. El cine performativo
  12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
  13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
  14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
  15. El documental después del documental
  16. El documental en la era de internet
  17. Reflexiones finales
  18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo
- Bibliografía



↳ Comparecencia de la adolescente Nayirah en el Capitolio el 10 de octubre de 1990.

[Enlace de visionado](#) 

## 1.1 Qué estamos viendo

El 10 de octubre de 1990 en una reunión en el Capitolio sobre derechos humanos compareció una adolescente kuwaití llamada Nayirah. Muy emocionada y con lágrimas en los ojos explicó cómo en el hospital en el que ella trabajaba los soldados iraquíes que habían invadido su país habían dejado morir a más de trescientos bebés. [Este testimonio](#)  apareció en todas las televisiones y fue decisivo para que la sociedad estadounidense quedara conmocionada por la crueldad del ejército iraquí. También decantó que en el Congreso de Estados Unidos se aprobara una intervención militar. Así empezaba la primera Guerra del Golfo.

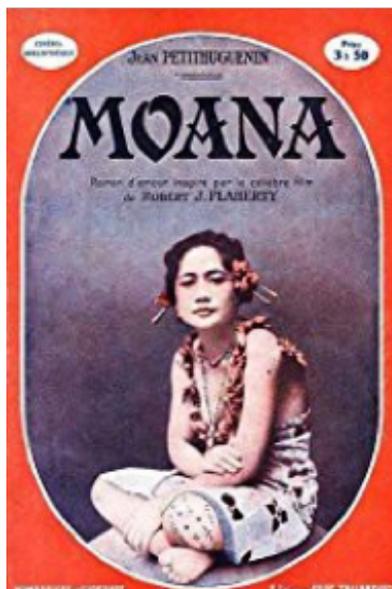
Años más tarde se demostró que la adolescente kuwaití nunca había presenciado esos hechos. De hecho ni siquiera trabajaba en un hospital. Es más, su testimonio había sido redactado por una agencia publicitaria contratada para generar una opinión favorable a la guerra.

Nunca antes los seres humanos hemos estado rodeados de tantas imágenes. No solo las consumimos sino que las fabricamos constantemente, compartiéndolas con conocidos o desconocidos a través de las redes sociales. Los personajes de series y películas nos hacen identificarnos con unos comportamientos u otros, la publicidad nos ofrece diariamente nuevos objetos asociados a estilos de vida y la información de lo que sucede a nuestro alrededor nos viene mediada por los informativos de televisión y los magazines de actualidad.

A pesar de esta proliferación de imágenes, que se consumen y desechan cada vez con mayor velocidad, su poder para producir efectos en la opinión pública y condicionar el modo en que percibimos la realidad es tan abrumador como en sus inicios. Aunque en la actualidad se puede construir una imagen realista con herramientas digitales seguimos vinculando la imagen al registro de un

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos. El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo. El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía



acontecimiento que ha sucedido en un tiempo y un espacio concreto. Creemos en la veracidad de lo que se nos muestra.

### **Algo pasó y la cámara estaba ahí para registrarlo.**

El cine documental o de no ficción tiene una relación directa con la realidad (o al menos eso pretende hacernos creer), por lo que conocer su historia, su evolución y sus múltiples y variados subgéneros nos ayudará a entender cómo se construye cualquier imagen, todas las imágenes.

Aprender a construir una imagen nos permite descifrar el mundo que nos rodea. Mirar también es leer. Aprender a leer las imágenes, entender cómo nos relacionamos con ellas nos hace más independientes, más críticos, más despiertos para ubicarnos en una realidad compleja, donde la información siempre obedece a intereses concretos y puntos de vista subjetivos.

Además, el cine de no ficción es tan diverso y plural como cada persona que quiera empuñar una cámara. A diferencia de las superproducciones de Hollywood, el cine de lo real es un modo de expresión **al alcance de todos**.

### **1.2 Televisión, reportaje y cine documental**

El cine documental es tan antiguo como el nacimiento del cinematógrafo aunque no siempre se haya considerado como tal. La palabra “documental” aplicada al cine se generaliza a raíz de un artículo de John Grierson sobre **Moana**, una película de Robert J. Flaherty de 1926:

#### **El documental no es otra cosa que el tratamiento creativo de la realidad.**

Esta idea de Grierson indica que este cine extrae sus imágenes de una realidad previa donde las personas hacen de sí mismas y donde las situaciones proceden de la vida cotidiana, pero también hace refe-

rencia a una idea que, como veremos más adelante, dará muchos quebraderos de cabeza: la pretensión de objetividad. Ese “tratamiento creativo” implica aplicar a esas imágenes captadas de la realidad muchas de las estrategias que asociamos al cine de ficción como el montaje, el uso de un comentario externo por parte de un narrador o hasta puestas en escena.

Para Grierson el cine documental puede contar los acontecimientos con más profundidad y complejidad que los simples noticiarios y contiene una mayor capacidad de identificación, empatía y autenticidad que el cine de ficción, al que considera más artificial.

Grierson (que produce retratos de la vida de los trabajadores y muestra aspectos sociales que el cine de ficción apenas tenía en cuenta) considera que el cine documental tiene una finalidad principalmente social. Conocer otras realidades del mundo para transformar el nuestro.

## 1. Introducción

2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía

Con el paso de las décadas muchos de los recursos aplicados por este tipo de **documental clásico** se han ido integrando dentro del reportaje o el periodismo televisivo. Sus características básicas serían:

### ► Características básicas del documental clásico

- Presentación de un tema o acontecimiento perfectamente delimitado.
- Pretensión de ofrecer una historia con veracidad.
- Imágenes que se muestran como captadas de manera neutral y objetiva.
- Uso de un comentario externo con tono expositivo que explica lo que estamos viendo.
- Uso de testimonios y entrevistas para dar credibilidad al argumento de los hechos.
- Uso de imágenes de archivo para ilustrar acontecimientos previos o a los que no se ha tenido acceso.
- Asunción de que lo que se cuenta es una versión que se ajusta a la realidad de lo que ha sucedido.

El reportaje sería un formato televisivo ajustado a unas convenciones básicas y restringido a la noticia o el tema, en donde la urgencia de la crónica de actualidad hace que sean las imágenes las que se ajustan a la información y no al revés. Las imágenes serían, por tanto, **la ilustración** de un contenido prefigurado de antemano: el guion de la noticia. El mundo se observa por una mirilla muy estrecha, condensado en una píldora sin desarrollo temporal. Las personas mostradas habrán sido retratadas con la máxima brevedad, muchas veces por motivos extraordinarios o catastróficos.

Este tipo de formatos son muchas veces acusados de **instrumentalizar la imagen**. El material registrado se emplea para **demostrar** una tesis previa, fabricada, empaquetada y consumida. Un modo de funcionamiento que generalmente ofrece un relato simplificado y convencional de los sucesos.

Por otro lado, la aparición de los reality-shows ha motivado que la oferta televisiva esté repleta de

## 1. Introducción

2. Los primeros 47 segundos. El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo. El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía



imágenes que nos muestran una realidad en directo, sin filtros, donde unas personas hacen su vida rodeados de cámaras ocultas. Pero, ¿realmente no hay filtros? ¿En realidad las personas se muestran tal y como serían si no fuesen registradas? Por si fuera poco en la actualidad con los smartphones podemos grabarnos y emitir desde cualquier punto del globo terráqueo. ¿Qué función tiene un cine que se relaciona con la realidad ahora que gracias a las redes sociales somos capaces de retransmitir nuestra vida en directo?

El cine documental intentará mirar el mundo dejándose llevar por los acontecimientos y las personas. Su motivación no es demostrar una tesis previa, cocinada de antemano, lo que lo convertiría en propaganda, pero tampoco eludir que se trata de un punto de vista personal, un posicionamiento consciente ante aquello que se cuenta. Como veremos, lo más importante en ocasiones será transmitir al espectador que la neutralidad es im-

posible y que eso es más honesto que pretender ser objetivos. En el documental el cine se hace sobre la marcha, no hay guion cerrado ni preestablecido y la película se inventa a medida que se filma. **Se descubre filmando.**

Podemos ver un ejemplo cercano en este cortometraje grabado en Madrid en 2012. [Buenos días resistencia](#), de Adrián Orr. 

### 1.3 Documental y no ficción

Actualmente se llama documental a reportajes de carácter social o histórico de larga duración o a los programas de naturaleza que se emiten en televisión, por ello algunos autores consideran más apropiado definir el cine de lo real con la categoría de “no ficción” para diferenciarlo del anterior. Del mismo modo, y como veremos en la segunda parte de la guía, el cine de lo real ha experimentado en los últimos años un desarrollo de una gran riqueza

→ **Buenos días resistencia**  
Adrián Orr, 2012

Este cortometraje describe una mañana dentro de la vida de la familia Ransanz. Acontecimientos cotidianos observados con atención y detenimiento, intentando capturar qué es lo que hace a cada individuo único. Algo tan común como ir al colegio cada mañana se convierte a través de la mirada del cineasta en un acontecimiento.

Este cortometraje tendría continuidad con *Niñato*, el primer largometraje de su director.

[Enlace de visionado](#) 

*Este enlace tiene una contraseña.  
Escribir a [formacioncerof@ecam.es](mailto:formacioncerof@ecam.es)*

y complejidad. Gracias a las nuevas tecnologías, que nos permiten rodar imagen y sonido con equipos mínimos, y la autoconsciencia que nos proporciona un mundo en el que podemos descargar y remezclar imágenes ajenas, la no ficción ha adquirido un impulso único, convirtiéndose en un laboratorio de experimentación cinematográfica.

Cineastas que intentan pasar desapercibidos y **capturar la vida desprevenida**, como diría Dziga Vertov; cine consciente de su subjetividad donde el cineasta se pone en escena y asistimos a sus crisis y fracasos; cine hecho con fragmentos de otros cines, donde el cineasta no ha tenido que salir de su casa para asomarse a otros mundos y otros tiempos; falso documental o mockumentary, que desdibuja los límites entre la verdad y la mentira hasta hacernos desconfiar de todas las imágenes que nos rodean; diario filmado, un cine como un bloc de notas donde nuestro entorno más inmediato puede convertirse en un film memorable y valioso.

## 1. Introducción

2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía

El cine de no ficción, al tomar en especial consideración lo doméstico, lo íntimo y lo personal, nos ofrece la libertad de que, tan solo con despertarnos y salir a la calle, todos podamos ser cineastas. En su enorme heterogeneidad, puede dar cuenta de la realidad cotidiana, con toda su pluralidad y diversidad, sin olvidar nunca el compromiso con aquello que se cuenta.

Como dice el cineasta y ensayista Jean Breschand, **al tomar la vía del documental los cineastas se convertirán en historiadores del presente.**

### 1.4 La realidad representada

El cine es un arte que ya en su raíz fotográfica es documental (con permiso de la animación y algunas obras experimentales abstractas). Aunque se trate de una comedia grabada con actores en un plató, necesita de personas y objetos en un espacio preexistente. Sin embargo, a diferencia

del cine de ficción, que parte de un texto previo y bebe de otras artes como el teatro o la literatura, el cine de no ficción parte de la realidad para llegar a construir un texto artístico. Esa relación tan estrecha con la realidad le ha llevado en ocasiones a que se le quiera considerar como un cine capaz de representar el mundo de manera más objetiva, dado que muestra las cosas tal y como son, tal y como sucedieron. Como si aquello que aparece en un documental (como aquello que aparece en los informativos) fuese la verdad neutral de unos acontecimientos. Esta pretensión le ha acarreado muchas críticas pero a la vez eso lo hace enormemente original e innovador.

Desde sus inicios la imagen fotográfica ha estado vinculada a un conocimiento que se pretendía más objetivo que la visión humana. Gracias a su capacidad para **fijar la realidad**, para captar un instante que el ojo no puede ver, o para ralentizar o acelerar el tiempo, la fotografía y el cine han sido

empleados por sus características científicas en experimentos de laboratorio.

Además, la imagen fotográfica, debido a su capacidad de registro de un acontecimiento en un momento concreto ha estado muy vinculada a la información de actualidad y al retrato de la Historia. Al registrar un hecho, tenemos una prueba visual de lo que ha sucedido: un **documento**, que puede afirmar o negar lo sucedido, ante la opinión pública o incluso en un juicio. No es raro que ahora en las manifestaciones y protestas haya tantas cámaras y puntos de vista como personas participantes.

## 1. Introducción

2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía



↳ *Anónimo* c. 1930. Bronx Documentary Center.

Como en el testimonio falsificado de la adolescente kuwaití, el control de la imagen es una obsesión por parte de los distintos poderes establecidos para construir un relato que defienda sus intereses y decisiones. En este [conocido ejemplo](#)  Josef Stalin hizo desaparecer de la fotografía al jefe de su policía secreta, tras haberlo mandado detener y ejecutar.

### **Borrar las imágenes permite reescribir la historia.**

La imagen tiene una relación innegable con la realidad. Se puede considerar una evidencia de la misma. Sin embargo también es una representación: un fragmento seleccionado de una totalidad mayor. Pensemos que empezamos nuestro primer documental. ¿Qué hacemos con la cámara? ¿La ponemos en un trípode o la cogemos con la mano? ¿Cuál va a ser nuestra primera imagen? Cuando decidimos un encuadre decidimos qué porción de



↳ *Imagen original* Larry Downing. Reuters.

↳ *The Economist*. 19 de junio de 2010.

nuestra visión queremos mostrar, y en esa decisión ya estamos incorporando nuestra conciencia, nuestra subjetividad. Podemos además mover la cámara en una u otra dirección, enfocar el fondo en lugar del primer término o hacer un zoom para seleccionar un fragmento más aislado. Una imagen cuenta relatos muy distintos [dependiendo de su encuadre](#). 

### **1.5 Ficciones reales y realidades ficticias**

El cine de no ficción, por su especial atención a la realidad, está atravesado por la tensión entre:

- **Documento y representación**
- **Objetividad y subjetividad**

La historia del cine de no ficción se puede narrar como un viaje en el que diferentes autores y autoras

han transitado de uno a otro extremo de estos conceptos, dependiendo de la mayor o menor intervención de los cineastas en el registro de las imágenes.

Aquí es donde volvemos a la definición que daba Grierson sobre el documental para terminar de enmarañarlo todo un poco más. **El tratamiento creativo de la realidad** no solo implica una cuestión de punto de vista en el encuadre sino toda una toma de decisiones en el proceso de hacer una película en donde elegimos, ordenamos y desordenamos constantemente aspectos de la realidad filmada. La objetividad aparece como un objetivo prácticamente imposible, dado que las posibilidades de manipulación son permanentes.



## 1. Introducción

2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía

En su fundamental libro sobre cine de no ficción contemporáneo **Desvíos de lo real**, Antonio Weinrichter define tres niveles de problemática de la objetividad en el documental:

1. **El proceso previo al rodaje.** Cómo hemos decidido qué vamos a rodar y qué trato hemos establecido con las personas que salen en el film. (¿Tienen una motivación? ¿Han cobrado dinero? ¿Saben realmente qué va a suceder?)
2. **El proceso de rodaje.** Además de lo que hemos comentado sobre las posibilidades del encuadre, el cineasta puede haber decidido poner en escena a la persona de muy diferente manera (le pide que entre en una habitación, que esté sentada, que responda a unas preguntas). Pero además la presencia de una cámara puede provocar que

las personas no se comporten como lo harían si no hubiera una cámara delante. El registro de la realidad siempre está condicionado por múltiples factores. Parece como si solo se pudiera capturar la realidad más **pura**, menos **intervenida**, con cámaras ocultas.

3. **La selección y ordenación del material filmado.** En el montaje el cineasta puede transformar todo el material a su conveniencia. No solo seleccionando un fragmento del total (imaginemos que hacemos una entrevista de dos horas pero solo seleccionamos diez segundos en donde el entrevistado no supo qué responder, le haremos parecer bobo) sino también cambiando su orden, fragmentando las intervenciones, añadiendo comentarios externos de un narrador o añadiendo música.

Si observamos de este modo las características del proceso de una película documental vemos que comparte muchos procedimientos con el cine de ficción. Por ello algunos teóricos consideran que en la medida en que el montaje es el organizador del sentido de un film, no habría diferencias significativas entre la ficción y el documental ¿Es eso así? Por ahora diremos que la ficción y el documental tienen más similitudes que diferencias, ambos son representaciones, pero el cine que se inspira en la realidad tiene otros objetivos ya que se relaciona con los espectadores de otra manera.

**Les dice que lo que les muestra pasó realmente.**

## 1. Introducción

2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía



Desde los años ochenta la conciencia de que el documental no solo **no podía** sino que **no debía** ser objetivo ha provocado que muchos cineastas hagan un cine más expresivo y personal, con características más reflexivas, en donde la película nos cuenta unos hechos y a la vez el modo en que se hizo la película y todo lo que rodeó al proceso.

Las obras de no ficción que más lejos llevan ese aspecto de reflexionar sobre cómo se han conseguido las imágenes (mientras vemos esas mismas imágenes) se pueden etiquetar como **cine-ensayo**, [como vemos en este cortometraje de León Siminiani](#),  que es también un catálogo de todas las manipulaciones de las que hablábamos anteriormente.

### 1.6 Objetividad y punto de vista

¿Entonces todo es una manipulación? ¿Ninguna imagen es fidedigna? Digamos que en cada film el cineasta hace un pacto con el espectador, le dice qué va a ver y cómo se consiguieron esas imágenes. Ni objetividad ni neutralidad, tan solo podemos reclamar honestidad por parte de los autores.

Pero antes de que cunda el pánico podemos aventurar una diferencia posible entre documental y ficción: lo que aparece en un documental puede tener consecuencias tangibles en la realidad. Aunque sea a un único individuo. Si en el film documental que estamos imaginando hacemos una entrevista en la que una persona critica, por ejemplo, a alguien, debemos ser conscientes de que si mostramos esas imágenes quizá provoquemos que esa persona tenga problemas. Quizá pierda su trabajo.

→ **Límites: 1ª persona**  
Elías León Simiani, 2009

Este cortometraje estructurado en dos partes cuenta la historia de un fracaso amoroso. Concebida como un diario de viaje, la pieza cuenta con dos voces bien distintas en cada una de sus mitades: la primera, una voz que relata inocente lo que vemos y describe el paisaje y a los personajes; la segunda, la propia voz del director que nos obliga a re-verlo y re-escucharlo todo desde otra perspectiva: aquella en la que se revela el artificio y la manipulación no solo en el montaje, sino en la vida, en el viaje.

[Enlace de visionado](#) 

El cine de no ficción nos obliga a tener muy en cuenta nuestra responsabilidad sobre lo que filmamos, la relación que establecemos con los sujetos y la función final de esas imágenes.

1. Introducción
  - 2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo**
  3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
  4. La cámara es mejor que el ojo
  5. La cámara en las ciudades
  6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
  7. El cine se interroga a sí mismo. El cine ensayo
  8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
  9. El cine más puro. El cine directo
  10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
  11. Cineastas en crisis. El cine performativo
  12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
  13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
  14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
  15. El documental después del documental
  16. El documental en la era de internet
  17. Reflexiones finales
  18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo
- Bibliografía

## 2.

# Los primeros 47 segundos. El cine como una ventana al mundo

Los primeros 47 segundos de la historia del cine fueron documentales /no-ficción. El nacimiento del cine, mejor dicho del **cinematógrafo**, se fija en el **28 de diciembre de 1895**, año en el que los hermanos Lumière realizaron la primera proyección pública: casi 50 segundos de una toma en la que unos **obrosos salían de una fábrica** a las afueras de Lyon. Así, el cine comienza casi por casualidad, de manera inconsciente, registrando la realidad. El cine tardaría unos años en darse cuenta de que, como la literatura, también podía generar ficciones, contar historias.

En los tres años siguientes, el invento patentado por los hermanos Auguste y Louis ya fue comercializado como un ambicioso sistema que **registraría todo tipo de escenas**, de [las más cercanas y familiares](#)  a [los paisajes más lejanos](#) . Se formaron a cientos y cientos de operadores de cámara y se les envió a filmar a todos los rincones del planeta. Antes de que acabase el siglo, el cinematógrafo ya había conquistado los cinco continentes ofreciendo al público una experiencia sin precedentes.



↳ **El extraño**  
Víctor Moreno, 2009

Cortometraje que por encuadre y duración podríamos relacionar con un minuto Lumière. Un fragmento capturado al azar de la realidad que introduce aspectos inesperados y nos hace reflexionar sobre la presencia invisible de la cámara y el cineasta a través de su título (y del propio desenlace).

[Enlace de visionado](#) 

Estas primeras películas se denominan **minutos Lumière** ya que **era la duración máxima de un carrete**. Eran tomas fijas de un solo plano que daban testimonio de la realidad: escenas de todo tipo que se movían entre lo cotidiano (registrar lo más cercano) y, con el tiempo, lo exótico (se hizo necesario salir fuera, viajar lejos, filmar lo desconocido) ya que eran filmaciones que circulaban por todo el mundo. Esto permitía un doble juego: el de identificarse con las imágenes o el de evadirse. Un binomio que ha caracterizado una lucha constante en el arte cine: **¿ha de ser el cine un vehículo de pensamiento o de entretenimiento?**

Veremos cómo décadas después ha habido directores que han jugado con estas limitaciones de la duración: se trataría de una corriente llamada **Cine Estructural**.

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía

## Las revoluciones del cine 1

El nacimiento/invencción del cine no solo supuso un impacto tecnológico, sino que trajo consigo más de una revolución:

- **La primera:** supuso una revolución de los públicos. El cine por nacer tan cerca de los espectáculos circenses y las barracas de feria fue desde sus inicios un arte abierto a todo tipo

Las primeras salas creadas para ver cine en exclusiva datan de 1905 en EEUU. Recibieron el nombre de **nickelodeones** por el bajo precio de su entrada (un nickel era una moneda de cinco centavos).

de públicos: desde la burguesía, que asistía a los grandes teatros de los bulevares a las clases populares que asistían a pequeños cines en los barrios de trabajadores.

- **La segunda:** También el cine supuso una revolución de la atención. Como tan solo hasta entonces la ópera, obligaba a estar sentado, esto es, a relacionarnos con lo que vemos de una forma determinada, durante un tiempo concreto.



↳ **Workers Leaving the Factory**  
Hermanos Lumière, 1895

Pieza original de 47" proyectada por los Hermanos Lumière en 1895. Se considera la primera película de la historia del cine.

[Enlace de visionado](#) 



↳ **Exit**  
Sharon Lockhart, 2008

Rodada durante cinco días, esta pieza de 41 minutos de la artista norteamericana Sharon Lockhart muestra la larga progresión de trabajadores saliendo de una fábrica de acero en Maine. Cada toma comienza con una cartela que nos indica el día de la semana, aunque de poco importa que aparezcan o no ya que cada día parece el mismo. Si el trabajo es tan rutinario y tedioso, ¿qué importa que sea lunes, martes o jueves?

[Enlace de visionado](#) 



## Un minuto Lumière

*Tren llegando a la estación* es, probablemente, el minuto Lumière más famoso: según la prensa del momento causó un fuerte impacto entre los espectadores quienes llegaron a creer que iban a morir arrollados por la máquina. Aunque no se ha demostrado que esto realmente sucediera, sí nos transmite el impacto social y estético que produjeron las imágenes en movimiento.

El cine gracias a este minuto es consciente del poder de la acción y del movimiento. Las cámaras, cada vez más ligeras, no tardarían en moverse.



↳ **Workers Leaving the Factory in 11 Decades**  
Harun Farocki, 2006

Tras la búsqueda entre una cantidad incontable de material fílmico, el director alemán Harun Farocki selecciona doce películas, las fragmenta y elige momentos diferentes en los que se ven trabajadores saliendo de sus fábricas o puestos de trabajo para exhibirlos yuxtaponidos de forma cronológica en doce monitores. Con esta fragmentación lo que pretende el director es reflexionar sobre la organización de la vida —rígida e implacable— en la sociedad industrial.

1. Introducción
  2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
  3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
  4. La cámara es mejor que el ojo
  5. La cámara en las ciudades
  6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
  7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
  8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
  9. El cine más puro. El cine directo
  10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
  11. Cineastas en crisis. El cine performativo
  12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
  13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
  14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
  15. El documental después del documental
  16. El documental en la era de internet
  17. Reflexiones finales
  18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo
- Bibliografía



## EJERCICIO 1

## Un minuto Lumière

Grabar una escena compuesta por un solo plano y que dure como máximo dos minutos. La escena debe retratar de la mejor manera posible el sitio en el que vives. Puede ser tu calle, tu casa, una habitación concreta...

### Cuestiones a reflexionar

- ¿Qué tamaño de plano retrata mejor un espacio?
- Las vistas Lumière no tenían movimientos de cámara en sus inicios. Luego introdujeron movimiento en el eje (panorámicas) y luego la cámara se desplazó (travellings) ¿Qué posibilidades ofrece mover la cámara?
- Los operadores Lumière esperaban durante todo el día hasta que el sol diese la luz adecuada. ¿Qué momento del día has elegido para retratar el lugar donde vives? ¿Qué nos transmite de un espacio la luz natural o, si es de noche, la luz artificial?
- ¿Has decidido mostrar personas? ¿Por qué motivo? ¿Son conocidas o desconocidas?
- ¿Cuántas tomas has realizado? Es decir, ¿cuántas veces has decidido repetir el plano y por qué? ¿Qué cambios se perciben y cuál es el plano que finalmente has elegido como el que mejor representa el lugar en el que vives?



↳ *Workers leaving the factory (tres versiones)*  
Hermanos Lumière, 1895

Es considerada como la primera película de la Historia del Cine, pero los últimos estudios descubrieron dos versiones previas. Los Lumière fueron varios días seguidos a la misma fábrica y las trabajadoras y trabajadores, prevenidos, decidieron llevar sus mejores ropas para salir en escena como si fuese domingo.

Hasta el primer cine repetía la escena varias veces si lo consideraba necesario.

[Enlace de visionado](#) 

El documental evoluciona ya que, poco a poco se apropia de las herramientas de la ficción. Estamos a comienzos del siglo XX y **la ficción, el cine espectáculo, es un fenómeno de masas. ¿Cuales son estas dos claves que hacen que el documental cambie?**

- **La narración:** más objetiva o más subjetiva, esto es, darnos cuenta de que se podía opinar a través de las cosas que se contaban.
- **La experimentación con la cámara y con el montaje:** efectos, cortes y alteraciones temporales.

Si el cine sonoro no llega hasta 1927,  
¿cómo opina una película?



1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
- 3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir**
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

# 3.

## He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir

En el año 1922 la aparición de la ópera prima de Robert J. Flaherty, **Nanook, el esquimal**, supone un momento significativo en la historia del cine documental. Además, será la primera película documental considerada algo más que un puñado de imágenes, **será considerada una obra de arte ¿Por qué?:**

- Con esta película, el director no quería ser solo informativo, quería captar el espíritu de un pueblo. ¿Cómo lo hizo? Integrándose en esa comunidad, viviendo con los esquimales hasta el punto de enseñarles a manejar la cámara y mostrarles lo que se rodaba cada día.
- Flaherty decidió centrar su mirada en un solo esquimal y su familia y revelar los hechos característicos de su vida durante un año. Comprendió

que bastaba seleccionar a uno solo para hablar de toda una comunidad. Esta leve narración suponía todo un avance, hasta la fecha los documentales eran imágenes exóticas sin conexión entre ellas.

- El director no tenía un guion cerrado, sino que iba incorporando escenas según las semanas pasaban y Nanook y su familia iban desarrollando unas actividades u otras. Estaba abierto a lo imprevisible y lo desconocido. Inventaba la película a medida que filmaba.
- Flaherty utilizaba artificios para que todo pareciera más real: falseaba la acción, recreaba escenas, colocaba los elementos que quería que aparecieran en pantalla... En definitiva, una falsedad que buscaba la verdad, ¿no es esto paradójico?

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

**El lío sobre el documental:  
la mentira es más veraz**



↳ **Nanook, el esquimal**  
Robert J. Flaherty, 1922

En esta escena se recrea la construcción de un iglú. Un iglú no dispone ni de la luz necesaria ni del tamaño mínimo para que un equipo de la época (cámaras y sonido eran muy voluminosos y pesados) pudiera rodar en su interior, por lo que se pidió a los esquimales construir uno de grandes dimensiones que fue posteriormente seccionado, y en el que la familia protagonista tuvo que interpretar las escenas en las que se acuestan y levantan prácticamente a la intemperie.



↳ **Agarrando pueblo**  
Carlos Mayolo y Luis Ospina, 1977

Este cortometraje se puede considerar un ensayo sobre cómo a veces los cineastas falsean y manipulan la realidad aunque supuestamente intenten capturarla en su crudeza. Una reflexión gamberra y lúdica sobre la ética de los cineastas y sobre cómo desde Occidente se mira de forma condescendiente a otras culturas. Adelantada a su tiempo y de plena actualidad, esta obra anticipa dos subgéneros que veremos más adelante: la reconstrucción y el falso documental.



Flaherty fue acusado por compañeros de la época de no atender las necesidades de su país y de sus conciudadanos, le acusaron de tener una mirada demasiado exótica y criticaron que tuviera que viajar tan lejos para encontrar una historia. John Grierson, que ya mencionamos, se dedicó a producir un cine como el de Flaherty pero atendiendo a las realidades sociales de su país. Flaherty y Grierson trabajaron juntos en la película *Industrial Britain* (1933).

Esta **reivindicación de lo cotidiano** es un hilo que atraviesa las artes y la tecnología del siglo XX y que en la actualidad podría explicar el éxito de redes como **Snapchat o IG Stories**.

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo



## CASO PRÁCTICO 1

## Nanook y el montaje prohibido

A pesar de las manipulaciones y puestas en escena que Robert J. Flaherty llevó a cabo ayudado por Nanook y su familia, otros momentos del film expresan circunstancias y situaciones de un realismo que nunca antes se había visto en el cine. Por ello el teórico André Bazin escribiría un famoso artículo titulado **El montaje prohibido** donde analiza una secuencia en la que Nanook acecha a una manada de leones marinos. El artículo se encuentra recogido en el libro clásico **¿Qué es el cine?**, donde el escritor reflexiona sobre cuáles son las características específicas del arte cinematográfico.

En la secuencia de **Nanook el esquimal** vemos en una misma imagen a Nanook agachado y moviéndose lentamente y al fondo los leones marinos descansando. De repente, un león marino avisa a sus compañeros y se lanzan al agua, es el momento que Nanook aprovecha para salir corriendo y lanzar un arpón.

¿Qué es lo particular de esta secuencia? Que la cámara de Flaherty registra toda la escena desde un único punto de vista en un plano sin cortar.

Bazin argumenta, analizando otras películas que se desarrollan en la selva con situaciones que los humanos no pueden controlar, que la fuerza de esas imágenes viene determinada por el hecho de que no haya habido un corte de montaje. Que no hayamos cambiado de un plano a otro. Al verlo "en continuidad" y saber que lo que vemos es "incontrolable e imprevisible" tenemos la sensación de que el material es más realista, más verdadero. André Bazin considera que al mantener la continuidad del espacio y el tiempo con un plano secuencia el cine puede capturar la realidad de un modo que ningún otro arte puede. Llegar donde ni la novela ni el teatro pueden hacerlo.

No se trata, desde luego, de que todo deba ser rodado en plano secuencia pero sí tener una especial atención a cómo el dispositivo cinematográfico se puede enfrentar a la realidad.

Definición de **montaje prohibido** por André Bazin: **Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido.**

### Visionado

Ver la secuencia de la caza de los leones marinos de **Nanook el esquimal** (minuto 23:30) y compararla con el emocionante plano secuencia de **Battle at Kruger**,  grabado por un turista, que fue uno de los vídeos más vistos de Youtube en 2008.



↳ **Nanook el esquimal** [Enlace de visionado](#)   
Robert J. Flaherty, 1922



↳ **Battle at Kruger** [Enlace de visionado](#)   
Jason Schlosberg, 2007

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
- 4. La cámara es mejor que el ojo**
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficciónx
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

## 4. La cámara es mejor que el ojo



→ **El hombre de la cámara**  
Dziga Vertov, 1929

Película dirigida por Vertov, fotografiada por su hermano (Mijail Kaufman) y editada por su esposa (Yelizaveta Svilova) se puede considerar una sinfonía urbana pero es visionaria y adelantada a su tiempo porque introduce todo tipo de trucos, efectos y distorsiones. Experimenta con todas las posibilidades de la fotografía y el montaje. Cámara lenta, cámara rápida, ángulos imposibles, deformaciones, reflejos y sobreimpresiones, metáforas visuales... Es la primera película que se niega a tener cartelas explicativas. Las imágenes debían hablar solas.

La película está tan llena de descubrimientos que su influencia afectará a varias generaciones posteriores. El videoclip o la publicidad utilizan muchas de sus invenciones formales y rítmicas.

[Enlace de visionado](#) 

Al mismo tiempo que Flaherty rodaba durante un año a Nanook, en Rusia el cineasta **Dziga Vertov** entendió, casi como un visionario, toda la potencialidad del medio cinematográfico. Fue él quien predijo que **en en el futuro habrá cámaras más pequeñas que permitirán retransmitir el mundo en directo, cada vez habrá más imágenes generadas por multitud de individuos y grupos sociales.**

Vertov no solo estaba vaticinando la llegada del televisor, de las cámaras en los móviles o de los *realities*, sino que también se dio cuenta de que esto era una manera de implantar mensajes, de cambiar conciencias, de revolucionar a toda una sociedad. Si el cine era un espectáculo de masas, cualquier mensaje iba a llegar de manera automática a esa masa.

También descubrió que el ojo humano puede registrar un plano de apenas dos fotogramas. Ello suponía la posibilidad de montar fragmentos diminutos desafiando por un lado, el tiempo ¿por qué las historias tenían que ser lineales?, ¿por qué no alterarlas?; y por otro, los mensajes. ¿qué sucede si pongo un plano distinto en mitad de otros dos iguales? También estaba vaticinando las imágenes subliminales. El cine también podía ser un arma peligrosa.

En resumen, **Vertov buscaba mostrar lo invisible para el ojo humano, otro punto de vista, otra manera de ver las cosas.** También quería retorcer el lenguaje: empleaba perspectivas y ángulos imposibles, repetía escenas una detrás de otra, montaba la misma acción que había grabado desde varios puntos de vista al mismo tiempo...

1. Introducción
  2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
  3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
  - 4. La cámara es mejor que el ojo**
  5. La cámara en las ciudades
  6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
  7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
  8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
  9. El cine más puro. El cine directo
  10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
  11. Cineastas en crisis. El cine performativo
  12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
  13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
  14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
  15. El documental después del documental
  16. El documental en la era de internet
  17. Reflexiones finales
  18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo
- Bibliografía



La idea de Vertov de que el cine puede ser solo experimentación formal será recogida por el **cine experimental**, que dedica obras a aspectos como el color, la textura, el ritmo...

### Las revoluciones del cine 2

La segunda revolución que provocó el cine tuvo que ver con el tiempo: era un juguete que podía modificar el mundo en su escala, aspecto y temporalidad. Con el cine llegaba un medio con el que interrumpir, explorar, detener el tiempo. Entre otras muchas aplicaciones artísticas, esto motivó el surgimiento de películas científicas que favorecerían muchos avances y que también son, en un grado menor, consideradas un subgénero del documental.



### ¿Es una transmisión deportiva un espectáculo perfecto?

Si pensamos detenidamente las características que definían el cine para Vertov y le sumamos la supuesta no intervención de los puristas del documental, que criticaban a Flaherty por preparar escenas y manipular la realidad, ¿no tenemos como resultado una retransmisión deportiva? Analicemos las herramientas empleadas en un partido de fútbol televisado:

- Es un registro en riguroso directo.
- Nos da varios puntos de vista y en distintos tamaños de plano.
- Juegos con el tiempo: flashbacks, cámara lenta, cámara rápida, imagen congelada, uso de la voz en off o el comentario.
- El texto sobre la imagen nos aporta datos e información.
- Nos da el campo y su contracampo.
- Además, consigue algo que suele impacientar al espectador medio: aniquila el tiempo muerto, no hay esperas.

# 5.

## La cámara en las ciudades

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
- 5. La cámara en las ciudades**
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía



↳ *A propósito de Niza* Jean Vigo, 1922



↳ *Lluvia* Joris Ivens, 1923

Mientras Flaherty capturaba lo exótico del mundo y Vertov y los rusos exploraban las posibilidades de la cámara, en el resto de Europa comienza **un cine más poético que, especialmente, miraba hacia la ciudad**. Era un momento de esplendor para la urbe debido a la industrialización y a todo el desplazamiento de la población rural.

Además, estamos en los años 20, momento en el que irrumpen las **vanguardias** en el arte: el futurismo, el surrealismo, el cubismo... El cine, siempre tarde, empezaría a incorporarlas en su lenguaje generando así películas más libres y poéticas. Para muchos, este es el nacimiento de un subgénero del documental: **la sinfonía urbana**.



↳ *Berlín, Sinfonía de una ciudad* Walter Ruttmann, 1924

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía



↳ *New York Portrait*, Chapter Two Peter Hutton, 1981  
[Enlace de visionado](#) 



↳ *Tishe!* Victor Kossakovsky, 2003



↳ *Rush Hour* Mark Lewis, 2007

Los ejemplos anteriores son todos parte de una corriente estética en la que **el director no interviene**, simplemente graba y monta un plano seleccionado detrás de otro plano seleccionado. Es otro subgénero: es el **cine observacional**.



El tema de la ciudad ha fascinado a muchos directores a lo largo de la historia y ha permitido toda clase de experimentos y aproximaciones. Como es el caso de *Tishe!* de Victor Kossakovsky donde, ante una lesión en la pierna que le impide salir de casa, decide grabar durante dos meses todo lo que se puede ver desde su ventana. Así vemos un fresco de su ciudad, de sus vecinos, de las gentes de Moscú.

1. Introducción
  2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
  3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
  4. La cámara es mejor que el ojo
  - 5. La cámara en las ciudades**
  6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
  7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
  8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
  9. El cine más puro. El cine directo
  10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
  11. Cineastas en crisis. El cine performativo
  12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
  13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
  14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
  15. El documental después del documental
  16. El documental en la era de internet
  17. Reflexiones finales
  18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo
- Bibliografía

A continuación una serie de ejemplos de cómo registrar la ciudad pero en la que hay comentarios sobre ella. El mundo contemporáneo, ya no se siente fascinado por las ciudades, sino todo lo contrario, las ciudades se han convertido en auténticos monstruos que merecen ser diseccionados:



**Conceptos clave del mundo moderno**  
León Siminiani, 2000-2020



**¿Qué es el cine ensayo?**

Serie de cortometrajes realizada por Elías Siminiani que analizan a través de un buen puñado de imágenes y una voz en off socarrona, los problemas de la vida urbana devorada por el capitalismo.

[Enlace de visionado](#) 



**Los Angeles, Plays Itself**  
Thom Andersen, 2000



**¿Qué es el found footage?**

“Los Ángeles es probablemente la ciudad más fotografiada del mundo pero es la menos fotogénica”. ¿Nos han trasladado entonces las películas una imagen distorsionada de Los Ángeles? A través de cientos y cientos de películas que todos conocemos del Hollywood clásico y moderno, el director intenta dar respuesta a esta pregunta.

[Enlace de visionado](#) 



**Google Earth**  
Isaki Lacuesta, 2010



**¿Qué es el cine observacional?**

Esta serie de piezas, también llamada **Lugares que no existen**, explora y expone todos los lugares que no aparecen registrados por Google Earth: ¿se trata de un error informático o se trata, quizá, de algo que Google quiere conscientemente ocultarnos? ¿por qué hay ciertas búsquedas de coordenadas que dan error? Una serie de cinco piezas que emplea exclusivamente imágenes generadas y bajadas de la aplicación.

[Enlace de visionado](#) 

1. Introducción
  2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
  3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
  4. La cámara es mejor que el ojo
  - 5. La cámara en las ciudades**
  6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
  7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
  8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
  9. El cine más puro. El cine directo
  10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
  11. Cineastas en crisis. El cine performativo
  12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
  13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
  14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
  15. El documental después del documental
  16. El documental en la era de internet
  17. Reflexiones finales
  18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo
- Bibliografía



## EJERCICIO 2

## La cámara y la ciudad

Graba un trayecto que hagas todos los días, intentando mostrar aquellos lugares o situaciones que lo hagan particular, intentando encontrar un punto de vista único, diferenciado. Una vez grabado, modifica en el ordenador esa misma escena a velocidad rápida. Luego cámbialo a cámara lenta.

### Cuestiones a reflexionar

- ¿Cuál es la diferencia entre la imagen acelerada y la imagen con una velocidad normal?
- ¿Cuál es la diferencia entre la imagen ralentizada y la imagen con una velocidad normal?
- ¿Cuál de las dos velocidades os parece más interesante? ¿Qué función podría tener cada una?
- ¿Ha habido diferencias entre lo que has grabado y lo que han grabado el resto de compañeros y compañeras?

1. Introducción
  2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
  3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
  4. La cámara es mejor que el ojo
  5. La cámara en las ciudades
  - 6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba**
  7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
  8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
  9. El cine más puro. El cine directo
  10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
  11. Cineastas en crisis. El cine performativo
  12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
  13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
  14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
  15. El documental después del documental
  16. El documental en la era de internet
  17. Reflexiones finales
  18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo
- Bibliografía

## 6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba



↳ **Why we fight**  
Frank Capra, 1942-1945

[Enlace de visionado](#) 

A lo largo de los años cuarenta, con la incorporación del sonido al cine y el perfeccionamiento del montaje, el documental adquiere un mayor nivel de sofisticación. Es la época del **documental de montaje** o **documental de compilación**. Películas construidas con material de archivo que procede de otras fuentes.

Nos encontramos en plena **Segunda Guerra Mundial** y mientras el cine de ficción gozaba de sus años dorados, el género documental alcanzó una importancia y desempeñó una función social que hasta entonces no había tenido: **la imagen era una prueba** irrefutable de los horrores que estaban sucediendo en el mundo.

La serie de documentales más famosa sería la dirigida por Frank Capra **Why we fight (¿Por qué luchamos?)**. Su función era la de convencer a los soldados de la justicia de su causa y de la necesidad de que Estados Unidos interviniese en el conflicto. El ciudadano norteamericano no acababa de comprender su implicación en la guerra. Era cine de propaganda. Cada capítulo se construía con fragmentos de noticiarios, documentales y películas de ficción que llegaban de todas partes del mundo. Los mapas y los dibujos animados que aparecían eran desarrollados por los estudios Disney. Apenas tenían que rodar nada nuevo, solamente recoger el material y ordenarlo a su gusto.



↳ **NO-DO**  
1942-1972

[Enlace de visionado](#) 

¿Cómo transmitían la información al espectador? Fácil: con el cine sonoro ya asentado y a pleno pulmón, estos documentales iban acompañados de una **voz en off que narraba las escenas con un lenguaje muy emotivo, sencillo y directo**, cargado de frases hechas y preguntas retóricas que apelaban directamente al espectador. En definitiva, era una voz que **manipulaba**.

Mientras, en España, el mismo año que surgía **Why we fight**, comenzaba el **NO-DO, noticiario semanal** del régimen de Franco, que se proyectaba obligatoriamente antes de cada película en cines de todo el país. Terminó en 1976, aunque algunos cines siguieron proyectándolo de forma voluntaria hasta 1981. El NO-DO también era un ejercicio de propaganda del régimen franquista ya que mostraba "su" visión de España y del resto del mundo, con escasas o nulas posibilidades de contraste por parte de los espectadores ya que los medios de comunicación estaban controlados por la censura.

Este tipo de documental de montaje se demostró tan efectivo y didáctico, que es el modelo actual de los formatos televisivos que vemos en muchos canales temáticos de Historia o Ciencia.

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
- 7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo**
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía

# 7.

## El cine se interroga a sí mismo. El cine ensayo



↳ *The treachery of images*  
René Magritte, 1929

Este famoso cuadro de Magritte, llamado **La traición de las imágenes**, dice que esto no es un pipa. Se apunta en el título que son las imágenes las que mienten. Pero ¿qué pasa si es el texto el que miente? ¿Qué sucede en el cine? Cuando vemos una película no cuestionamos al narrador, ya sea un personaje o una voz que, como el caso de **Why we fight** o el **NO-DO**, nos dan una visión sesgada de la historia. Hay voces en off que mienten, desmienten o dan un significado nuevo a lo que vemos. Debemos estar alerta.

El cine ensayo puede considerarse un subgénero de la no ficción, aunque algunos autores lo consideran un “modo reflexivo” que puede aparecer de manera intermitente en un film.

Serían momentos en los que las imágenes de una película se dedican principalmente a pensar sobre cómo están hechas. El narrador ya no tiene la certeza o la autoridad del cine de propaganda que hemos visto con anterioridad, sino que duda, se interroga, piensa en directo ayudado por las imágenes, lo que produce una mayor ambigüedad y complejidad, obligando al espectador a estar más activo y participativo. En el cine ensayo las imágenes ya no son una “ventana al mundo” o una “representación unilateral de la realidad” sino fragmentos incompletos de los que el cineasta se sirve para pensar cómo vemos las imágenes. El cortometraje **Límites 1ª Persona** que vimos al inicio sería otro ejemplo de lo que estamos hablando.

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
- 7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo**
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía



↳ *Cartas desde Siberia*  
Chris Marker, 1957

En los años cincuenta un joven cineasta francés viaja a Siberia. Estamos en plena Guerra Fría y el mundo se encuentra enfrentado en dos bloques, Estados Unidos y la Unión Soviética. Mientras el cineasta filma momentos de su viaje en territorio "enemigo" reflexiona sobre el uso, la finalidad y el sentido de esas imágenes en un mundo atravesado por la dura propaganda de dos potencias enfrentadas. Un mundo tan polarizado que no permite no formar parte de ninguno de los bandos.

Mientras graba las calles de la ciudad de Yakutsk se pregunta: "¿A quién deberían satisfacer estas imágenes?" Hace entonces un famoso y sencillo experimento, crucial en la Historia del Cine, que demuestra el poder que tiene el comentario en off y la música para transformar totalmente el significado de unas imágenes.

La obra de Chris Marker abarca varias décadas e incluye películas de ciencia ficción realizadas solo con fotografías (*La Jetée*, que luego tendría un remake llamado *Doce Monos* protagonizado por Bruce Willis y Brad Pitt), documentales o hasta películas interactivas pero ante todo es conocido como uno de los padres del cine ensayo, gracias a películas como *Le Tombeau d'Alexandre* o *Sans Soleil*.

[Enlace de visionado](#) 



↳ *Les Photos d'Alix*  
Jean Eustache, 1980

Un joven le pide a su amiga Alix que le muestre las fotografías que ha tomado. La descripción que ella hace de cada una de ellas se convierte, poco a poco, en una narración cada vez más compleja. En un momento dado, somos conscientes de que lo que describe no se ajusta a lo que vemos forzándonos bien a que encontremos desesperadamente una conexión entre voz e imagen, bien a que perdamos totalmente la esperanza, ya que cada vez que la encontramos acaba, acto seguido, por ser desmentida.

¿Qué pretende el autor con este juego de ruptura entre vista y oído?

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
- 7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo**
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo



## EJERCICIO 3

## Usos de la voz en off

Elige uno de los dos ejercicios anteriores y añade un comentario externo, es decir, una voz en off que nos narre o describa algo. Puede estar relacionado con la finalidad que tenían originalmente esas imágenes (retratar el sitio donde vives o retratar un trayecto que hagas todos los días) o puede ser una narración completamente nueva, que se relacione con la imagen con un nuevo sentido.

### Cuestiones a reflexionar

- ¿Cuál es la relación entre la imagen y la narración externa?
- ¿Quién narra? ¿Es un personaje, es un narrador omnisciente?
- ¿Por qué hemos elegido esa persona para que narre? ¿Por su timbre de voz? ¿Qué pasaría si seleccionásemos otra?
- ¿Qué tipo de tono le hemos pedido a la voz que narre? ¿Alegre, triste, impasible? ¿Por qué motivo?
- ¿Qué le han sucedido a las imágenes al introducir ese comentario?

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
- 8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado**
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía

# 8.

## Imágenes recicladas. El found footage o metraje encontrado

**La clave del found footage es el reciclaje** ya que las películas realizadas con esta técnica utilizan un material que ya existe con la idea de convertirse en una nueva película con un nuevo discurso. A diferencia del documental de montaje, donde se usaba el archivo para ilustrar una situación (por ejemplo, los aviones de la flota estadounidense que despegaban de un portaaviones el día del ataque de Pearl Harbour para contar el inicio de la guerra), en el found footage la imagen empleada adquiere un significado extra, alejado del referente, como en un collage. El referente original adquiere así usos metafóricos, paródicos, críticos (esas mismas imágenes de aviones pueden aparecen en una película que no tiene nada que ver con la guerra y simbolizan que su protagonista quiere ser piloto, o son una metáfora de la libertad si se ha escapado de casa o ha dejado su trabajo).

Los usos de esta técnica son tantos que dan resultados de lo más diverso: desde noticiarios a películas familiares, pasando por películas experimentales de vanguardia y por otros productos audiovisuales de corte más humorístico o paródico como podemos ver en ***El fin del mundo de la moda*** (Alberto González Vázquez, 2010).

Este tipo de películas existen ya desde 1936, año en el que Joseph Cornell presentó su película ***Rose Hobart*** en la que remonta el metraje de ***East of Borneo*** (1931), una película de serie B hecha en Hollywood. Lo que hace Cornell es eliminar todos los planos en los que no aparece Rose, la protagonista, y pintar con colores muy diversos aquellos en los que sí aparece. El resultado es una pieza, nueva, bella y onírica.

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo

## 8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado

9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía



↳ *Rose Hobart*  
Joseph Cornell, 1936

[Enlace de visionado](#) 



↳ *Home Stories*  
Matthias Müller, 1990



↳ *Removed*  
Naomi Uman, 1999



↳ *Alone*  
Gerard Freixes, 2008

[Enlace de visionado](#) 

Hay muchas maneras de trabajar con este formato:

- Desde simplemente coger las imágenes existentes y **no intervenirlas**: como hizo Hollis Frampton que le compró una película a un chatarrero de Nueva York y le puso su nombre: ***Works and Days*, de Hollis Frampton.**
- **Intervenir el propio negativo, el rollo de película**: como se ha visto antes en el caso de Cornell, hay autores que **rallan, queman, colorean** el negativo para crear bien películas de carácter poético o surrealista como el caso de ***Rose Hobart***, bien para construir un mensaje. Un buen ejemplo es ***Removed***, de Naomi Uman en el que la artista inglesa borra con ácido y acetona el cuerpo de la mujer en viejas películas porno de los setenta. Si la mujer ya no cuenta en ellas, se la borra por completo dejando simplemente sus gemidos haciendo de esas escenas momentos aún más patéticos. Lo que intenta la artista con esto es evidenciar el papel servicial de la mujer en esta clase de productos. En ***Alone*** Gerard Freixes reutiliza capítulos del ***Llanero Solitario*** pero hace desaparecer a todos los demás personajes digitalmente. El resultado es una reflexión sobre el concepto del héroe masculino como una persona aislada que habla con el vacío y pelea con la nada. El héroe como individualismo extremo.
- Otros crean **compilaciones partiendo de conceptos**: bien como el artista queer Mathias Müller quien con sus primeros trabajos en los que recopilaba películas del Hollywood clásico reflexionaba sobre el papel de las mujeres en estos films: casi siempre personajes a la espera, pasivos, plañideros, que de poco servían a la trama (como en su ***Home Stories***); o bien, artistas que recopilan películas con un carácter más lúdico como Christian Marclay quien creó ***The Clock***, película de 24 horas que recoge todas las horas del día a través de cientos de relojes que aparecen en películas.

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
- 8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado**
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo



## CASO PRÁCTICO 2

## Visionado de *Sé villana* (*la Sevilla del diablo*)

María Cañas es una videoartista y activista española cuya obra está cargada de ironía con un fuerte sentido crítico siempre orientado a poner en evidencia el carácter de España y “lo español”. A partir de todo tipo de imágenes recicladas extraídas de videoclips, teleradios, películas o programas de televisión, sin necesidad de apoyo en textos o voces en off, tan solo a través de un montaje vertiginoso y el uso de canciones –casi siempre apegadas al folklore o al pop más simplón- María Cañas expone de manera clara y directa –y siempre llena de humor y socarronería- su punto de vista y opinión sobre los temas tratados: de la Semana Santa de Sevilla a los San Fermín de Pamplona.



→ [Enlace de visionado](#) 

1. Introducción
  2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
  3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
  4. La cámara es mejor que el ojo
  5. La cámara en las ciudades
  6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
  7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
  8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
  - 9. El cine más puro. El cine directo**
  10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
  11. Cineastas en crisis. El cine performativo
  12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
  13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
  14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
  15. El documental después del documental
  16. El documental en la era de internet
  17. Reflexiones finales
  18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo
- Bibliografía

# 9.

## El cine más puro. El cine directo

La aparición e inmediata efervescencia del denominado cine directo a finales de los años cincuenta es un punto de inflexión en la historia del cine pues se trata de un fenómeno mundial que afectaba no solo a la no-ficción, sino también a la ficción. Sus planteamientos de filmación directa, no controlada y espontánea de la realidad se acercaban al esplendor artístico, sociopolítico, marcadamente contracultural de la década de los sesenta. En cuanto al documental hay un deseo de entender el cine como en los orígenes: como una **ventana al mundo pura**, con la **cámara neutral**, mecánica, una cámara incapaz de mentir.

Este deseo de realismo, de vuelta a los orígenes, de no intrusismo en la imagen también fue posible gracias a los siguientes cambios y avances:

- **Mejoras en los equipos de sonido:** antes de los años sesenta el equipo de sonido pesaba mucho, hacía ruido y era inestable llegando, en la mayoría de los casos, a grabarse todo después en estudios insonorizados para luego ser mezclado y sincronizado con las imágenes rodadas aumentando, así, la sensación de falsedad.
- **Acabar con la "voz de Dios":** así es como se denomina a la voz en off de un narrador externo que describe las imágenes en los documentales clásicos. El cine directo la elimina queriendo cortar con los conceptos de propaganda y de manipulación de noticias y de realidad. Sin embargo, esta pretensión de que las imágenes son objetivas porque hablan por sí solas también será puesta en tela de juicio con posterioridad.
- **Aspectos sociales e ideológicos:** este cine surgió como deseo de comparar las opiniones generales (las impuestas por los Gobiernos y los informativos) con la propia realidad. También había una intención de retratar al individuo, a nuevos colectivos, nuevas identidades y grupos sociales.
- **Cámaras ligeras:** cámaras portátiles, que permitían las cámaras en mano y favorecían la intimidad con lo rodado. Empezó a usarse el 16 mm que abarataba los costes de producción y daba un look más sucio, más real.

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
- 9. El cine más puro. El cine directo**
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía

Pero, **¿cómo hacerlo?, ¿cómo registrar la realidad?, ¿cómo filmar fielmente a una persona, una situación sin intervenir, sin molestar, sin transformar la actitud o personalidad de aquellos o aquello que grabamos?** Cada director tenía y tiene una forma distinta de hacerlo: algunos utilizaban la cámara en mano porque ello significaba que podían salir a la calle y meterse en medio de la gente; otros filmaban durante horas y horas a sus personajes con la esperanza de que se habituaran a la cámara; otros asumían que cualquier persona que se coloque delante de una cámara va a modificar su comportamiento, sin dejar de ser por ello menos real. Otros, fueron más allá llegando a entregar la cámara a los actores. Fue el caso de Jean Rouch, en **Yo, un negro** (1958).



En definitiva, el cine directo tenía más que ver con las **consideraciones éticas** en la realización de documentales que con la tecnología.

Por otra parte, el cine directo se basa en el acuerdo del director, los sujetos y la audiencia para actuar como si la presencia de la cámara no alterara de alguna forma la grabación. Tales afirmaciones de que no haya intervenciones han sido criticadas por críticos e historiadores durante décadas.

Además, la idea de poder filmar en directo en tiempo real lo que sucede así como muchas de las decisiones estéticas de estos cineastas como la cámara en mano y estar “en el centro” del conflicto serán usadas de manera sistemática por la televisión en formatos periodísticos o deportivos.

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado

## 9. El cine más puro. El cine directo

10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía

### Cinema Vérité - EUROPA



↳ **Crónica de un verano**  
Jean Rouch y Edgard Morin, 1961

#### • Cinema Vérité - EUROPA

Además de ser una encuesta sociológica, Rouch y Morin plantean en **Crónica de un verano** una película en la que los directores recogieron el día a día de París a través de entrevistas a decenas de personajes que reflexionaban sobre su vida. Al final, los directores graban también el momento en el que proyectan la película ante sus protagonistas, quienes comentan lo que han visto y por lo general transmiten que no se han visto bien representados. Reniegan del retrato que se ha hecho de ellos porque dicen que no se corresponden con la imagen que tienen de sí mismos "[Cada persona] ha podido ser a la vez más veraz que la vida cotidiana y al mismo tiempo más falsa. Esto significa que no existe una verdad dada, que bastaría con recoger con cuidado sin deteriorarla (como mucho, eso sería espontaneidad). La verdad no puede escapar a las contradicciones". Edgar Morin y Jean Rouch. Sinopsis de la película. 1961-62.

### Cine Directo - EEUU



↳ **Salesman**  
Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin, 1981

#### • Cine Directo - EEUU

"De un modo u otro, las películas de Hollywood son una forma de evadirse; pero las nuestras hacen que sea casi imposible. Nos interesa lo que hace que no se pueda escapar de ellas y utilizarlo. Algunos se ponen un poco nerviosos cuando algo es muy íntimo. No saben dónde acudir para buscar la seguridad o comodidad que la mayoría de las películas les dan. En las películas de ficción puedes decir 'solo es una película'; sin embargo, con la realidad no puedes." **Albert Maysles** en The New York Times, 1987.



#### La cámara provoca y revela

La diferencia entre ambos movimientos tiene que ver entonces con el papel que juega la cámara: los americanos usaban el término "fly on the wall" (mosca en la pared) en el sentido que el realizador observa desde la lejanía sin molestar, y para los franceses era una "fly on the soup" (mosca en la sopa) ya que intervienen, molestan.

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
- 9. El cine más puro. El cine directo**
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía



## CASO PRÁCTICO 3

## Visionado de *High School*, de Frederick Wiseman

Frederick Wiseman es uno de los grandes directores del cine directo quien tras décadas de producción, no ha alterado su metodología. Centrado especialmente en rodar instituciones públicas de Estados Unidos, jamás usa entrevistas o voces en off. Rueda siempre en primeros planos y durante mucho mucho tiempo hasta alcanzar, al menos, las 120 horas de material. Wiseman nunca hace una investigación previa de lo que va a grabar sino que vive los lugares y las personas mientras los filma. Además, tiene otra determinación: no centrarse en personas sino en colectivos.

*“Trabajo con un equipo de tres personas y mi experiencia me dice que en el 99% de los casos las personas siguen haciendo lo mismo que harían si no hubiera una cámara. Cuando noto que alguien está fingiendo, simplemente no incluyo esa parte en la película. El espectador debe confiar en que he seleccionado aquello que creo que se corresponde a lo que siento como real”.*

Frederick Wiseman

### Cuestiones a reflexionar:

- La película es un retrato coral de los profesores, alumnos y personal de mantenimiento pero, ¿de qué creéis que trata?
- ¿Creéis que el director tiene una opinión sobre lo que filma? ¿Que mira con más simpatía a unos personajes que a otros?
- La película no está editada de manera cronológica sino que está ordenada para que las secuencias vayan en un orden determinado, ¿sabéis por qué?
- ¿De qué trata la primera secuencia? ¿Por qué creéis que el director la ha colocado al principio de todo?
- La película observa y analiza la ideología de las instituciones, pero también se permite retratar la atmósfera y las emociones de ese grupo humano. ¿Qué os ha parecido la secuencia de la canción de Simon y Garfunkel?



1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
- 9. El cine más puro. El cine directo**
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo



## EJERCICIO 4

## Una conversación

*High School* es un film lleno de secuencias en las que los personajes hablan y discuten. En cada momento Fred Wiseman, que llevaba el micrófono, indicaba a su cámara dónde tenía que dirigirse, dependiendo del personaje que quisiera mostrar. Además de tener intuición y reflejos, Wiseman siempre dice que cada vez que cree que una situación se ha agotado (porque a lo mejor lleva media o una hora grabándola) decide esperar un minuto más y, por lo general, algo inesperado e impactante sucede.

En este ejercicio tenéis que grabar una conversación entre dos o más personas. Por lo general, al principio, es más sencillo grabar a personas con las que se tiene confianza, como amigos o familiares, aunque a veces las personas pueden ser muy tímidas y no saber qué decir, así que podéis plantear una escena que implique otra actividad. Como ejemplo, una cena familiar, un entrenamiento o una reunión en un parque para organizar planes de fin de semana. Como la grabación de sonido es uno de los aspectos más complicados técnicamente será más sencillo si grabáis en interiores o en exteriores sin tráfico o donde no haya casi ruido.

### Cuestiones a reflexionar

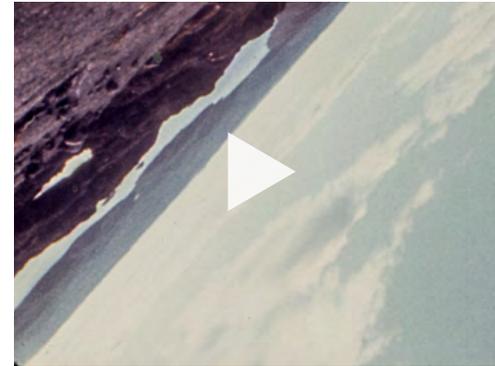
- ¿Cómo has decidido en qué lugar colocarte en cada momento?
- A veces será interesante ver a todos los interlocutores pero otras veces necesitaremos ver el rostro de cada persona de frente para ver sus gestos, sus emociones.
- ¿Cuándo has decidido encuadrar a cada persona? Al principio es muy habitual grabar en cada momento a la persona que está hablando, pero eso impide ver a la persona que escucha. A veces es más interesante ver a una persona recibir la información: **un rostro en silencio o una simple mirada pueden decirnos más de alguien que escucharlo hablar**. La televisión ha resuelto este inconveniente utilizando múltiples cámaras, lo que permite registrarlo todo, pero muchas veces de un modo convencional y formal. Grabar con una sola cámara te obliga a elegir en cada momento qué es lo interesante, lo irreplicable.
- Aunque Fred Wiseman y sus compañeros del cine directo nunca lo harían podéis hacer trampa y plantear temas de conversación a vuestros personajes como hacían Jean Rouch y Edgar Morin. ¿De qué cosas os interesaría oírles hablar entre sí? Plantead un tema y dejad que hablen. Cuando se cansen de ese tema quedaos en silencio. Veréis cómo de repente aparecen diálogos que no os imaginabais.

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
- 10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural**
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía

# 10.

## La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural



↳ [La región central](#)  
Michael Snow, 1971 [Enlace de visionado](#) 

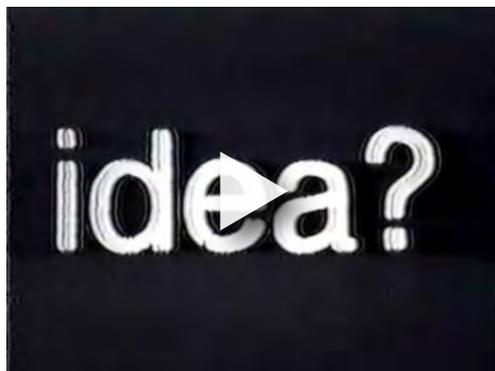
Registrada enteramente con una cámara robotizada colocada en lo alto de una montaña y sostenida por un brazo mecánico que permitía su movimiento en cualquier dirección (cubriendo los 360° y llegando a grabar boca abajo).

En los años sesenta y en paralelo a desarrollos estéticos del arte contemporáneo como el pop art y el arte conceptual, algunos artistas comienzan a considerar el cine como un medio que no tiene que intentar representar necesariamente una realidad externa. De una manera parecida a cómo la aparición de la fotografía permitió que la pintura se viera liberada de tener que capturar una escena realista, lo que conllevó las diferentes rupturas vanguardistas que culminarían en la pintura abstracta, en este cine el desencadenante son los elementos del propio dispositivo fílmico: el encuadre, la emulsión, el enfoque, el color, el tiempo, la textura. Es lo que se conoce como **cine experimental estructural**: películas de gran radicalidad y belleza que llevan el cine a territorios completamente inexplorados.

El sonido que la acompaña está formado por una sucesión de pitidos y ruidos electrónicos. En palabras del propio director: *mi intención es la de mostrar el tipo de imágenes que tomaría una nave alienígena si aterrizara en la Tierra.*

Estas películas ponen a prueba las **limitaciones de la cámara** (movimientos, angulación, zoom, etc), los posibles **juegos del negativo** como material (coloreando, rayando, escribiendo), con la misma **proyección de las películas** (se dieron eventos en los que artistas congregaban a público y proyectaban una película tantas veces que acababa destruyéndose), o como decíamos al comienzo con los minutos Lumière, con la duración como estructura concreta y predeterminada pues era la que permitían los carretes de celuloide (de 16 mm: 10'; de Super-8: 3'). En todas, hay una característica común: **la narración es nula o casi nula.**

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
- 10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural**
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo



↳ *So is This*  
Michael Snow, 1982

Película experimental construida tan solo con palabras que nos invitan a reflexionar sobre el acto de mirar una película. La pieza, tremendamente cómica, también proponía una experiencia nueva: la que leamos y por lo tanto pensemos, en colectividad. Las palabras, en este caso, son unívocas, es decir, que solo poseen un significado. Al contrario que una imagen que puede contener varias lecturas, la sencillez del lenguaje propuesto por Snow hace imposible que nos escapemos de lo que él cuenta en la película.

[Enlace de visionado](#) 



↳ *13 lags*  
James Benning, 2004

La estructura de esta película es matemática. Como su propio título indica, visionaremos 13 lags-13 planos de unos 10' de duración (lo que permitía cada carrete de 16mm). Ante esta premisa tan -aparentemente- sencilla, solo podremos enfrentarnos de dos maneras: asumir lo que vemos como una propuesta observacional, una invitación a la contemplación de la naturaleza; asumir que las imágenes son un código que esconde un tema de fondo: rodada tan solo un año después de la invasión a Irak por EEUU y localizada en 13 lagos de este mismo país, escenarios de distintos enfrentamientos a lo largo de su historia, la película tenía una voluntad fuertemente pacifista en oposición a las políticas del momento.



↳ *Outer Space*  
Peter Tscherkassky, 1999

Las películas de este director canadiense nos invitan, por encima de todo, a tener una experiencia sensorial. ¿Cómo lo consigue? por una combinación de imágenes (registradas o recicladas de otras películas como veíamos anteriormente) y sonidos (zumbidos, pitidos, ruidos y también silencios) fascinantes.

[Enlace de visionado](#) 

1. Introducción
  2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
  3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
  4. La cámara es mejor que el ojo
  5. La cámara en las ciudades
  6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
  7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
  8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
  9. El cine más puro. El cine directo
  10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
  - 11. Cineastas en crisis. El cine performativo**
  12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
  13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
  14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
  15. El documental después del documental
  16. El documental en la era de internet
  17. Reflexiones finales
  18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo
- Bibliografía

# 11.

## Cineastas en crisis. El cine performativo

En **Introducción al documental**, el teórico Bill Nichols define diferentes modos que adopta el cine documental. Ya hemos visto alguno de ellos, como el cine observacional, heredero del cine directo, como el modo expositivo que es el tono del documental clásico, algunos reportajes o el modo reflexivo, que es aquel adoptaría el cine ensayo. Nichols define un modo que podemos traducir como “participativo”, que correspondería a aquellos momentos en los que la película interroga a un sujeto, le pregunta cosas, le solicita un testimonio sobre algún aspecto. Serían los momentos de un film en los que aparece una entrevista (sin que el cineasta se muestre).

Como ya comentamos en la introducción, a partir de los años ochenta los cineastas empiezan a dudar de la posibilidad de presentar los hechos del film de manera objetiva, lo que va a producir que algunos cineastas formen parte de sus propias películas, se pongan a sí mismos en escena y cuenten ya no solo una historia sino todo lo que rodea el proceso de construcción de la película. Es por esto

que Nichols comienza a hablar de un **modo performativo**, aquel en el que el cineasta es un personaje más, que se alegra, monta en cólera, corre desesperado tras sus personajes, sufre por las cosas que suceden o... se desmorona si la película es imposible de hacer.

Estas películas hacen mucho hincapié en mostrar todos los procesos de producción del film, cómo se convence a las personas para que decidan participar (si es que finalmente deciden salir), cómo se prepara el rodaje, cómo hay que cambiar el guion porque algo grave e inesperado sucede o cómo se da forma a ese material en posproducción. Es un cine que lleva incorporado su propio “manual de empleo”. Y suele ser bastante divertido, pues muchas veces el cineasta se presenta de manera ridícula, miserable y desmitificada.

En las décadas previas ha habido algunos films que muestran el proceso de producción (ya hablamos de **Crónica de un verano**) pero estos cineastas han

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos. El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo. El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía



↳ Nick Broomfield



↳ Michael Moore

convertido el modo performativo en su principal línea de trabajo. El trabajo de **Nick Broomfield** es especialmente representativo. Además de atender a personajes famosos y sucesos escabrosos (como en *¿Quién mató a Kurt Cobain?*) su implicación en lo que cuenta le lleva en ocasiones a perder el control de sus emociones y ser el verdadero protagonista de sus películas.

Sin embargo la figura que convirtió este tipo de cine en una moda mundial es **Michael Moore**, quien ha alcanzado un éxito abrumador con películas como ***Bowling for Columbine*** o ***Fahrenheit 9/11***. El propio Moore nos muestra los peligros de exponerse mucho en un film, a veces su presencia es tan invasiva que puede resultar cargante.

### Las revoluciones del cine 3

La irrupción del cine y sus **25 imágenes/fotografías por segundo** también supuso una **revolución del gesto**. La historia del arte, la pintura, la escultura y la fotografía ya habían dado buena cuenta de ello, pero fue el cine quién consiguió captar no solo el gesto sino sus transiciones, sus pequeñas alteraciones, sus mutaciones, logró captar la progresión de un estado o sentimiento. Muchos autores con la ayuda de hallazgos tecnológicos como la cámara *slow motion* han hecho de esta exploración del gesto su cuerpo de trabajo. Mucho antes, otros, Mekas o Warhol, dedicaron parte de sus películas a captar la gestualidad de amigos y compañeros ya fuera fumando, leyendo, durmiendo o simplemente mirando a cámara.

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
- 11. Cineastas en crisis. El cine performativo**
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía



## CASO PRÁCTICO 4

## Visionado de *Pepe el andaluz*, de Concha Barquero y Alejandro Alvarado

Esta película realizada durante diez años por esta pareja de cineastas cuenta la historia de la búsqueda del abuelo de uno de los directores, desaparecido en los años cuarenta, y del que siempre se le había dicho que había fallecido. La película es un viaje, un relato de intriga y un retrato familiar donde los cineastas intentan descubrir el paradero del abuelo desaparecido para entender la historia de la familia de Alejandro y a la vez la Historia reciente de España a través sobre todo de la memoria de su abuela María.

Introduciendo material de archivo, entrevistas y mostrándose ellos mismos como participantes del film, la película es una emocionante indagación en los conflictos y secretos de una familia y sobre cómo el pasado condiciona el lugar que creemos ocupar en el presente.



↳ [Enlace de visionado](#) 

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
- 12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental**
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía

# 12.

## ...¿y si TODO es mentira? El falso documental

El **falso documental o mockumentary** (también denominado “fake” por la famosa película del mismo nombre de Orson Welles) es un género que imita los códigos y convenciones desarrollados por el cine documental en una obra de ficción. Emplea las entrevistas, la voz en off y el material de archivo para contar una historia aparentemente real pero que ha sido completamente ficcionada. Desde la ficción especulativa (aquella que parte del *¿y qué hubiera pasado si...?*) que plantea **CSA: The Confederate States of America** en la que el bando del Sur gana la Guerra de Secesión y por la cual la esclavitud estás permitida a día de hoy en EEUU, a la historia alternativa del cine que propone Peter Jackson a través de un supuesto pionero del cine australiano, Colin McKenzie, creador de la primera película de la historia siete años antes que la de los hermanos Lumière.

A pesar de ser una parodia, el falso documental nos hace reflexionar sobre cómo todo formato supuestamente objetivo o verdadero está construido con

un estilo concreto que se puede copiar. Al ver falsos documentales uno no puede evitar interrogarse sobre cómo se seleccionan y editan las imágenes que vemos diariamente. Por otro lado, esta estrategia también puede funcionar con una finalidad política o social. **El juego de la guerra** (Peter Watkins, 1965) mostraba en estilo documental la posibilidad de que empezase una guerra nuclear mundial y describía jornada a jornada lo que sucedería a la población británica. A pesar de ganar un Óscar, el gobierno de Reino Unido y la BBC censuraron el documental durante veinte años, por temor a que cundiera el pánico en la sociedad.

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo



↳ *CSA: The Confederate States of America*  
Kevin Willmott, 2004



↳ *La verdadera historia del cine*  
Peter Jackson, 1994



↳ *I'm Still Here*  
Casey Affleck, 2010



↳ *Exit Through the Gift Shop*  
Banksy, 2010



↳ *This is Spinal Tap*  
Rob Reiner, 1984



↳ *El proyecto de la bruja de Blair*  
Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999

El falso documental suele ser de carácter cómico, irónico o sarcástico, pero ha encontrado su mayor éxito en el cine de terror siendo su mejor producto **El proyecto de la bruja de Blair**, película de culto que nos quiere hacer creer que los hechos son reales ya que fueron encontrados dentro de unas cámaras en un bosque de Maryland. A día de hoy, *El proyecto de la bruja de Blair* sigue siendo la película más rentable de la historia del cine junto a otra película que también recopila supuestas imágenes documentales: **Paranormal Activity** (Oren Peli, 2007).

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía



## CASO PRÁCTICO 5

## Visionado de *Operación Luna* de William Karel

Esta película plantea la posibilidad de que el hombre no hubiera llegado a pisar la Luna en 1969, lo que habría motivado que el gobierno de los Estados Unidos pidiera al cineasta Stanley Kubrick (**2001 una odisea en el Espacio, La naranja mecánica, El resplandor**) que se encargara de rodar las famosas imágenes de Neil Armstrong bajando de la lanzadera del Apolo XI en un plató de Hollywood. La película cuenta con la participación de la viuda de Kubrick. Las declaraciones sacadas de contexto de Secretarios de Estado o Defensa como Henry Kissinger o Donald Rumsfeld (a los que se había entrevistado originalmente para otro tipo de documental) nos hacen reflexionar sobre cómo un testimonio convenientemente editado puede servir para construir una historia completamente diferente.



1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
- 13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción**
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

# 13.

## Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción



↳ *The Thin Blue Line*  
Errol Morris, 1988

Largometraje sobre un asesinato y su posterior investigación policial y juicio, en donde el cineasta pone en escena reconstrucciones del crimen realizadas con todos los lujos de una producción de Hollywood y recreando las diferentes versiones de los testigos al milímetro. La demostración a través de la ficción de que las versiones de testigos y policías se contradecían y no eran verosímiles permitió reabrir el caso y que el detenido, que llevaba años en prisión y estaba condenado a muerte, fuera demostrado inocente.

Ya hemos visto cómo una ficción puede utilizar elementos de estilo del documental y convertirse en algo tan contradictorio como un *falso documental*, pero pensemos ahora en la estrategia contraria. Una película documental que decide utilizar puestas en escena con actores caracterizados para recrear determinados aspectos que no se pueden mostrar de otra manera. Son las famosas **recreaciones**, que seguro que hemos visto en la televisión en documentales sobre la Historia Antigua (secuencias en las que por ejemplo se muestran momentos de la Grecia Clásica o el Imperio Romano) o también en programas de investigación de carácter paranormal como *Cuarto Milenio*.

Estas recreaciones forman parte de lo que se conoce como **docudrama**, un tipo de documental que emplea secuencias totalmente ficcionadas y, por lo general, bastante simplistas y toscas. Sin embargo ha habido cineastas que han empleado estos elementos "impuros" en su obra con resultados insospechados.

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
- 13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción**
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo



↳ ***S21, la máquina roja de matar***  
Rithy Panh, 2003

Película realizada en Camboya, donde la dictadura de los Jemeres Rojos exterminó a un cuarto de la población del país. El director, que también sufrió en los campos de concentración y perdió a toda su familia, intenta averiguar los hechos de lo que sucedía en el centro de detención S21, una antigua escuela. Para ello, convence a los soldados y verdugos (que tienen todo tipo de pesadillas y enfermedades en la actualidad) para que vuelvan veinticinco años más tarde al lugar y revivan sus jornadas allí dentro. Así, la película nos describe cómo funciona un campo de exterminio pero tan solo vemos a personas caminando por habitaciones vacías, hablando a personas que ya no están allí, aunque ellos las vean en sus recuerdos. Obra decisiva que ayudó a un país a conocer su pasado traumático y una clase magistral sobre cómo afrontar temas muy difíciles sin necesidad de mostrar imágenes escabrosas o desagradables.



↳ ***La Comuna (París 1871)***  
Peter Watkins, 1999

Película de más de seis horas que reconstruye dentro de un plató con doscientos actores los dos meses que duró la Comuna de París, insurrección revolucionaria de la población que se enfrentó contra el Estado y aprobó leyes adelantadas a su tiempo como el divorcio o la educación pública. La película incorpora un detalle anacrónico, la idea de que ya existía televisión en el siglo XIX, por lo que la película cuenta los sucesos y a la vez cómo cada bando da una versión manipulada de los hechos.

El proceso de rodaje incluía la reconstrucción de escenas con actores no profesionales de los barrios de París pero también incorpora asambleas y debates en las que esos mismos actores "salen" de su personaje para reflexionar sobre la actualidad.



↳ ***Tren de sombras***  
José Luis Guerín, 1997

El director reconstruye unas películas domésticas mudas grabadas por un supuesto cineasta aficionado a principios del siglo XX para retratar el paso del tiempo y la memoria familiar de una casa de veraneo de un pueblecito de Francia. Además, muestra las películas varias veces, las reedita y las pasa a cámara lenta y hacia atrás y, poco a poco, descubrimos que en esas imágenes banales y alegres se esconde un secreto que ha permanecido oculto hasta nuestros días.

[Enlace de visionado](#) 

1. Introducción
  2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
  3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
  4. La cámara es mejor que el ojo
  5. La cámara en las ciudades
  6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
  7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
  8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
  9. El cine más puro. El cine directo
  10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
  11. Cineastas en crisis. El cine performativo
  12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
  13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
  - 14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario**
  15. El documental después del documental
  16. El documental en la era de internet
  17. Reflexiones finales
  18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo
- Bibliografía

# 14.

## El cine, la cámara, la vida. El cine se convierte en un diario

Como vimos en el cine directo, a partir de los años sesenta las cámaras de 16 mm son más ligeras y los equipos de sonido más manejables. Además un formato como el Super-8 permite hacer películas domésticas familiares aunque su uso no esté tan extendido como más adelante suceda con las cámaras de vídeo en la década de los ochenta y, sobre todo, con la revolución digital que aligera y abarata las cámaras a finales del siglo XX.

La práctica del diario filmado tiene dos representantes tempranos, el director lituano Jonas Mekas y el director israelí David Perlov.



↳ **Reminiscencias de un viaje a Lituania**  
Jonas Mekas, 1972

Jonas Mekas y su hermano llegan a Estados Unidos procedentes de un campo de concentración, han huido tanto del ejército nazi como del ejército soviético y viven como refugiados en condiciones difíciles en el Nueva York de los años cuarenta. Desde entonces Mekas, en su condición de exiliado que lo ha perdido todo, registra todo a su alrededor, cada momento, cada instante de su vida con el deseo de capturar la propia vida en el cine, sin narración ninguna. Como Vertov, la cámara va a múltiples velocidades y se mueve de manera caótica. En este film consigue un visado para visitar a su madre después de treinta años (recordemos lo difícil que era viajar a la Unión Soviética por **Carta de Siberia**) y recuerda su llegada a Estados Unidos.

Mekas ha pasado toda su vida reeditando aquello que grabó de manera casual y arbitraria. Una emocionante reflexión de todo su trabajo se encuentra en la película [En el camino, de cuando en cuando,](#)

[vislumbré momentos de belleza](#) (2000), .

1. Introducción
  2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
  3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
  4. La cámara es mejor que el ojo
  5. La cámara en las ciudades
  6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
  7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
  8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
  9. El cine más puro. El cine directo
  10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
  11. Cineastas en crisis. El cine performativo
  12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
  13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
  - 14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario**
  15. El documental después del documental
  16. El documental en la era de internet
  17. Reflexiones finales
  18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo
- Bibliografía



↳ **Diario**

David Perlov, 1973-1983, 1990-1999, 1952-2002

[Enlace de visionado](#) 

El director David Perlov, con una carrera de prestigio y éxito, se agota de dedicar tantísimo esfuerzo a financiar proyectos que tardan años en salir adelante o que son bloqueados por las autoridades de su país.

Hastiado y desencantado de que el cine se haya convertido en algo tan problemático decide empezar unos diarios con una cámara casera de cine. Dedicado a cuestiones cotidianas redescubre las posibilidades del cine filmando a su esposa y a sus hijas.

A medida que van pasando los años, el film se convierte en el fresco de todo un país, al incorporar los sucesos y noticias que aparecen en el televisor. Un proyecto sistemático que al desarrollarse a lo largo de tantos años (hasta la muerte del realizador) adquiere una dimensión universal, las personas van envejeciendo a medida que vemos los capítulos de su vida.



El diario filmado se multiplica como ya hemos visto gracias a la expansión de las cámaras digitales y los teléfonos móviles. El **cine digital** permite grabar muchas más horas sin tener que gastar dinero y recursos pero su verdadera revolución es facilitar las posibilidades de edición. A partir de la imagen digital se puede montar un film en un ordenador en casa, anteriormente era necesario disponer de equipos complicados y carísimos que solo productoras y estudios profesionales se podían costear.

**El cine en primera persona** es un cine que se detiene en la vida del propio autor o autora y está atento a aspectos íntimos y cotidianos.

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
- 14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario**
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo



## EJERCICIO 5

## Vídeo diario

Una cámara pequeña o un teléfono móvil nos permiten en la actualidad tomar imágenes con muchas precisión y definición. En este ejercicio la propuesta es hacer un diario semanal, un capítulo por cada día de la semana. Un diario que cuente aspectos de tu vida teniendo en mente tanto lo habitual, lo que sucede todos los días, como lo extraordinario, aquello que sucede de manera azarosa y esporádica, aquello que se sale de la rutina.

No se trata de grabarte todos los días al final de la jornada contando lo que te ha pasado, sino de registrar diariamente aquello que te rodea, las cosas que haces o las conversaciones que mantienes con los demás.

Al terminar el ejercicio tendrás un retrato de cómo es una semana de tu vida. Es interesante no quedarse en el autorretrato, sino que aparezcan personas cercanas (como ocurriría en un diario escrito) e intentar estar receptivo a lo que sucede a tu alrededor (llevar la cámara como un bloc de notas en donde apuntamos sucesos que vemos en la calle o nuestros pensamientos). A diferencia de vídeos esporádicos que uno sube a las redes sociales, la idea es que los siete capítulos puedan verse como una película documental, como una obra con principio y con final. Es interesante que esos fragmentos que son los planos que grabas se ordenen a posteriori como escenas de tu vida.

Dependiendo del modo en que grabes (planos más abiertos o cerrados, cámara fija o en mano, planos de corta duración o larga duración) ya podrás ir aproximándote a un estilo propio, a un modo de grabar con el que sientes afinidad y te permite contar lo que tú quieres. Aunque lo interesante es que en cada momento pienses en cuál es el modo más adecuado para mostrar cada una de las situaciones. Las posibilidades son infinitas.

### Cuestiones a reflexionar

- ¿Qué temas de tu vida has elegido y por qué?
- ¿Cómo ha sido la relación con los demás al llevar siempre la cámara?
- ¿Cómo ha sido el proceso de rodaje a lo largo de la semana? ¿Ha habido diferencias entre el primer día y el último?
- Si tu diario semanal tuviera un título, ¿cuál sería?

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
- 14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario**
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo



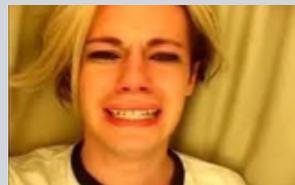
## CASO PRÁCTICO 6

## Visionado de *Tarnation* (2003), Jonathan Caouette

Este documental autobiográfico de Jonathan Caouette está construido por todos aquellos vídeos VHS, películas en Super-8, fotografías y mensajes de voz que fue recopilando durante más de 20 años. En él cuenta la historia de su vida marcada profundamente por su relación con su madre, Renné, mentalmente enferma.

Lo que propone Caouette es un caos infinito de imágenes y de sonidos, de él mismo, su cine y su vida. La explosión del yo aquí es total. En un ejercicio que va más allá del propuesto por Mekas en el que el cine, la película, se plantea como un exorcismo de sus traumas, miedos y personalidad.

Caouette se graba desde muy temprana edad (primera imagen de la película señalada aquí mismo) lo que revela una consciencia de la cámara precoz, un deseo de exponerse, expresarse y realizarse a través de las imágenes autograbadas. ¿No era esta película, sin saberlo y de algún modo, una anticipación a nuestra era? ¿La era del selfie, de Snapchat, de los youtubers? En definitiva, ¿de la exuberante y constante retransmisión en directo del yo?



1. Introducción
  2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
  3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
  4. La cámara es mejor que el ojo
  5. La cámara en las ciudades
  6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
  7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
  8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
  9. El cine más puro. El cine directo
  10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
  11. Cineastas en crisis. El cine performativo
  12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
  13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
  14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
  - 15. El documental después del documental**
  16. El documental en la era de internet
  17. Reflexiones finales
  18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo
- Bibliografía

# 15.

## El documental después del documental

Este **cine del yo** explota en el siglo XXI gracias a la irrupción de la era digital, que amplía las facilidades y beneficios del vídeo; y a los nuevos softwares de edición que nos permiten montar de manera profesional desde nuestros propios equipos. Con el incremento y fácil acceso a las herramientas tecnológicas y a la diversidad de modelos artísticos y su difusión gracias a internet, estamos en el tiempo que vaticinó Vertov: la época de la superproducción de imágenes en la que todos y cada uno somos productores y consumidores de ellas. Todos tenemos una cámara en la mano, es una mano que mira.

Para muchos la irrupción del digital está reconfigurando la imagen del mundo: esta nueva imagen, sin soporte físico, por lo tanto "real", estos unos y ceros que componen las nuevas imágenes que traducen lo que vemos/grabamos son de tal grado de abstracción (son imágenes que no podemos tocar ya que son una sucesión de bits) que poco o nada

tienen que ver con lo real. Así, **lo digital ha puesto de manifiesto la imposibilidad de documentar un mundo que está ahí pero no se puede comprender y descifrar**. Ante tal imposibilidad, solo podremos contar el mundo desde nuestra subjetividad. Para muchos documentalistas de principios del siglo XXI, ese entender el mundo no es otra cosa más que entender el cine y a sí mismos desde una subjetividad que solo puede ser expresada desde elementos propios del cine de vanguardia.

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario

## 15. El documental después del documental

16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía



↳ **Color perro que huye**  
Andrés Duque, 2010

*"No tengo ni celuloideos ni cintas de video. Sólo tengo números almacenados en discos duros y en forma de cajas de memoria llamadas quicktimes. De ellas, he extraído imágenes que ahora junto, ordeno y presento con sinceridad. Aunque, verdades, no son".*

Con esta declaración comienza su primer largometraje Andrés Duque. Un collage de vídeos capturados de internet, películas que marcaron su infancia, grabaciones con familiares y amigos y un viaje a su país natal, Venezuela. Con todos estos fragmentos sin apenas conexión entre sí y apoyándose en cartelas que van estructurando la película, Andrés Duque compone una singular autobiografía y, yendo más allá, un estado de ánimo.

[Enlace de visionado](#) 

*Este enlace tiene una contraseña.  
Escribir a [formacioncero@ecam.es](mailto:formacioncero@ecam.es)*



↳ **El jurado**  
Virginia García del Pino, 2012

*"La verdad es solo un gupo de pixeles. El resultado de un zoom digital sobre unos rostros borrosos y la cámara que filma a los miembros de un jurado popular está tan perdida como ellos en el laberinto de pruebas, imágenes y testimonios incapaz de filmar nada que no sea su propia descomposición".*

Con estas palabras describe Virginia García del Pino su primera película. De dispositivo sencillo y crudo, asistimos mediante planos muy cerrados a los miembros de un jurado popular en un caso de asesinato. Mientras ellos parecen buscar la verdad en los testimonios que escuchan, Del Pino parece querer buscar la verdad en sus rostros.

[Enlace de visionado](#) 

*Este enlace tiene una contraseña.  
Escribir a [formacioncero@ecam.es](mailto:formacioncero@ecam.es)*

→ **Los espigadores y la espigadora**  
Agnès Varda, 2000

Este documental de la veterana directora Agnès Varda se centra en la actividad de espigar en tres formas distintas: como un modelo de producción cinematográfico (aquel que graba imágenes aquí y allí; que recicla esto y lo otro), como una actividad económica ya obsoleta y como una forma de denuncia al despilfarrar que ocasiona el capitalismo (haciendo alusión a la frase "la basura de unos, es la riqueza de otros").



↳ **88:88**  
Isiah Medina, 2015

Con una apariencia muy similar a la de los diarios filmicos de Jonas Mekas, el primer largometraje del jovencísimo director Isiah Medina parece una recopilación de fragmentos, recuerdos y momentos íntimos de los amigos, familiares y del propio director. Todo con una vocación rotundamente lírica y sensorial a través de superposición de imágenes, canciones, colores... todo parece intuitivo, todo rebosa libertad como si el tiempo se hubiera detenido. Después de todo, 88:88 son los dígitos que aparecen en nuestros relojes digitales cuando algo ha fallado y estos se han detenido.

Para ello Varda entrevista a toda clase de personajes relacionados con estas actividades. Al mismo tiempo, gracias a detalles autobiográficos, Varda nos relaciona estas experiencias con su contexto vivencial relacionado con la vejez. Por un lado, entendemos sus opiniones y deseos como algo real; al mismo tiempo, entendemos que sus confesiones puedan llegar a ser ficciones construidas para adecuarse al relato.

[Enlace de visionado](#) 

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
- 16. El documental en la era de internet**
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

# 16.

## El documental en la era de internet



↳ **Onward Lossless Follows**  
Michael Robinson, 2017

Dos temas recorren la filmografía de este joven director norteamericano: lo personal y lo banal. Apoyándose en toda clase de imágenes extraídas de películas y series de los ochenta, conversaciones con su madre, imágenes grabadas en su habitación... el director siempre plantea la misma pregunta: ¿qué resultado se obtiene de una suma de momentos e imágenes banales? Si las imágenes son aparentemente triviales o de poca trascendencia, ¿la película también lo será?

El arte posinternet es para muchos la respuesta de muchos artistas a la era de la conectividad digital. El **cine posinternet** asume que el autor vive en las dos realidades, la física y la virtual, donde ya no existe separación y, por lo tanto, el creador no puede abstraerse a la inspiración que le genera la web ni sus aplicaciones móviles ni la influencia de los contenidos y estéticas vistos en ellas.

Si antes hablábamos de directores que quieren darle valor a lo cotidiano; lo cotidiano ahora ha mutado, **lo cotidiano es internet**. Esta clase de no ficción es todo lo que hemos visto a la vez: es *found footage*, video diario, cine del yo, cine ensayo... todo y todo a la vez. Esta clase de piezas audiovisuales se caracterizan por querer replicar la interfaz de nuestras redes sociales, de nuestros teléfonos o de nuestra pantalla de ordenador: ¿cuántas pestañas somos ca-



↳ **Destroy the Face. Beat Gender**  
Quiela Nuc, 2017

Su autora describe esta pieza como una "rave identitaria". A partir del desenmascaramiento de las técnicas informáticas que permiten adivinar la identidad de un usuario descifrando los rasgos de un rostro, Quiela Nuc propone una pieza que dismantela dichas técnicas en la que las caras desaparecen para dar paso a cuerpos en lucha.

paces de tener abiertas a la vez?, ¿cuántas pantallas consumimos a diario?, ¿somos capaces de recibir información de manera simultánea sin saturarnos? Entonces, ¿por qué no vamos a tolerar el visionado de una película que mezcla hasta seis pantallas al mismo tiempo? ¿nos parecerá en ese punto irritante? En esta pregunta es donde se encuentra la razón de ser de este subgénero.

# 17.

## Reflexiones finales

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
- 17. Reflexiones finales**
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

### El cine: documento y representación



VS.



↳ **He Fengming**  
Wang Bing, 2007

Como hemos comentado la aparición de las cámaras digitales permitió grabar muchas más horas de lo que se podía grabar tanto en celuloide como en cintas de vídeo. Eso permitió que el cine observacional (heredero del cine directo) experimentara un nuevo auge. Las películas podían grabar la vida a tiempo real y las películas podían durar si era necesario ¡24 horas!

Wang Bing es un cineasta chino que se caracteriza por este tipo de trabajos, se enfrenta a la realidad con una actitud casi minimalista, registrando decenas de horas que a veces apenas edita.

En **He Fengming** retrató a una anciana con ese nombre. Durante tres horas contaba a la cámara su vida bajo la represión de la revolución cultural de Mao. **La película se basa en un único plano con ella simplemente hablando.** El director está tan inhibido que a medida que atardece la luz se extingue y el plano se queda totalmente a oscuras... hasta que pide por favor a la anciana encender la luz cuando ya no se ve nada.

Este modo de trabajar es extremadamente pudoroso y respetuoso. No hay montaje ni movimiento de cámara. Solo una mujer hablando en su casa hasta que se cansa. **Parecería el modo menos invasivo de retratar una realidad en crudo.**

↳ **Juego de escena**  
Eduardo Coutinho, 2007

Ese mismo año el padre del cine documental brasileño hace un film insólito, un experimento sencillo pero de gran complejidad. Hace una convocatoria en Rio de Janeiro en donde pide a mujeres de diferentes edades y clases sociales que cuenten historias de su vida. De ahí selecciona una serie de relatos que son contados por sus protagonistas en un escenario teatral. **Un retrato colectivo de las mujeres de Río de Janeiro.**

Coutinho a continuación contrata a actrices profesionales para que memoricen los relatos de las mujeres anónimas y en el film se presentan las dos versiones de la historia. Una contada por la mujer que vivió esos hechos y otra contada por una actriz que se ha aprendido la "historia" original. ¿Quién es la real y quién la actriz? A medida que avanza el film la posibilidad de averiguarlo es cada vez más compleja, lo que nos hace pensar en cómo juzgamos los gestos, las emociones y el aspecto externo de las personas.

Toda la película se sitúa en un escenario teatral y el plano es siempre igual, como en *He Fengming*, pero **la película pone en escena la duda sobre dónde se encuentra la realidad y la verdad.** Las actrices pueden ser más convincentes y emotivas que las mujeres "verdaderas".

En el cine, como vemos, la ficción puede ser más verosímil que la realidad.

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
- 17. Reflexiones finales**
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

Bibliografía



↳ *Mrs Fang*  
Wang Bing, 2017



↳ *Present Perfect*  
Shegnze Zhu, 2019

VS.

### ¿Tiene sentido el documental en la era de la hiperconectividad y la retransmisión de la vida en directo?

Como decíamos, el cineasta chino Wang Bing ha filmado películas de larguísima duración (la más extensa hasta la fecha es **15 hours** con una duración de 950 minutos) caracterizadas por **rodar escenas de toda índole sin la más mínima intervención**.

Con ello Bing, como tantos otros cineastas, no solo quería elevar lo cotidiano al terreno de la poesía, como sucede en la lenta agonía de la señora Fang sino que hay un deseo de llevar la vida y problemáticas de China más allá de sus fronteras.

Pero al mismo tiempo, vivimos en un mundo digital en el que plataformas de streaming proliferan y se consolidan cada vez más en el ámbito doméstico.

Estas plataformas son un fenómeno de millones de usuarios solo en China en las que **los usuarios hacen retransmisiones de su vida en directo**. A algunos, impedidos por la pobreza o deficiencias físicas, les permite participar del mundo real; otros, no solo participan sino que ganan dinero amasando seguidores que interactúan con ellos, llegando a almacenar puntos convirtiendo sus vidas en un juego en línea.

Dejando a un lado la parte lucrativa, ¿qué diferencia hay entre las propuestas de cine directo y desnudo que ofrecen autores como Wang Bing y estas plataformas digitales como Youku?, ¿no son acaso la expresión última y perfecta del deseo de

estos cineastas? ¿Tiene sentido hablar de documental puro en la era de Snapchat? ¿qué diferencia estos documentales de las retransmisiones en directo de Youtube, Snapchat, Periscope o Ig Stories?

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
- 18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo**

Bibliografía

# 18.

## Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo



↳ **La ciudad es nuestra**  
Tino Calabuig, 1975

Como hemos visto, la verosimilitud o la veracidad de lo que contemos no depende solo de las estrategias de estilo documental que empleemos, sino que depende de nuestro punto de vista sobre aquello que mostramos y, sobre todo, de la relación que establecemos con un espectador imaginario.

Muchas de las películas que hemos visto hasta aquí nos pueden hacer extremadamente conscientes de lo sencillo que es manipular la imagen y la información, lo que puede provocar que nos volvamos desconfiados y escépticos hacia todo. Un cierto escepticismo es saludable pues te permite conservar un espíritu crítico hacia los mensajes de los medios de comunicación de masas, pero un escepticismo excesivo puede conducir a una especie de realismo derrotista.

El cine puede ser un elemento decisivo para contar realidades desde lugares distintos a los medios tradicionales y un ejemplo perfecto lo podemos encontrar en la producción documental que se llevó

a cabo en España en los años de la Transición. En aquella época convulsa, muchos hombres y mujeres salieron a la calle con sus cámaras para retratar una sociedad que había sido silenciada durante los años de la dictadura y que en la democracia incipiente tampoco era representada.

**La ciudad es nuestra, El desencanto, Después de, El asesino de Pedralbes, El sopar, Númax presenta, Los jóvenes de barrio, Queridísimos verdugos, Vestida de azul, Ocaña retrato intermitente, Mientras el cuerpo aguante, La vieja memoria...**

Asomarse a esas películas nos informa de unas vidas de las que no sabríamos nada si esos y esas cineastas no hubieran decidido salir a tomar nota de la realidad desde una perspectiva clara y una vocación definida. Al verlas conocemos realidades personales cercanas y a la vez alejadas por el paso del tiempo. Descubrir así la riqueza de nuestro pasado nos permite ubicarnos en nuestro presente e imaginar el futuro.

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
- 18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo**

Bibliografía



↳ *Númax presenta*  
Joaquim Jordá, 1980



↳ *Después de...*  
Cecilia y José Juan Bartolomé, 1981



↳ *Vestida de azul*  
Antonio Giménez-Rico, 1983

Ahora mismo estamos rodeados de imágenes propias y ajenas pero éstas no están pensadas para durar, para dar un punto de vista complejo y profundo sobre la realidad, aunque sea la más cotidiana. Recordemos la obsesión por el control de las imágenes por parte del poder. **Renunciar a aportar nuestra voz, a contar nuestro mundo, es renunciar a intentar transformarlo.** Construyamos imágenes con una vocación duradera, que alcancen un futuro lejano.

Esta guía pretende dar pistas para que reflexionemos la próxima vez que grabemos con un móvil... y la próxima vez que veamos una imagen en el televisor. Toda persona lleva un cineasta en su interior y como dice el guionista y profesor Santos Zunzunegui la pregunta que todo cineasta debe hacerse si quiere dedicarse al cine es:

**¿De qué manera quiero relacionarme con el azar?**

1. Introducción
2. Los primeros 47 segundos.  
El cine como una ventana al mundo
3. He aprendido a explorar, pero no he aprendido a descubrir
4. La cámara es mejor que el ojo
5. La cámara en las ciudades
6. El cine documental en tiempos de guerra: la imagen es una prueba
7. El cine se interroga a sí mismo.  
El cine ensayo
8. Imágenes recicladas. El *found footage* o metraje encontrado
9. El cine más puro. El cine directo
10. La pantalla ya no es una ventana sino un lienzo. Cine estructural
11. Cineastas en crisis. El cine performativo
12. ...¿y si TODO es mentira? El falso documental
13. Reconstrucciones. El documental juega a ser ficción
14. El cine, la cámara, la vida el cine se convierte en un diario
15. El documental después del documental
16. El documental en la era de internet
17. Reflexiones finales
18. Nuestra relación con el cine, nuestra relación con el mundo

## Bibliografía

- *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*, Antonio Weinrichter
- *.doc - El documentalismo en el siglo XXI*, Antonio Weinrichter
- *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*, Antonio Weinrichter
- *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*, Antonio Weinrichter
- *El documental: la otra cara del cine*, Jean Breschand
- *Introducción al documental*, Bill Nichols
- *La representación de la realidad*, Bill Nichols
- *Documentando el documental*, Bill Nichols
- *A new history of documentary film*, Jack Ellis y Betsy Maclane
- *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, María Luisa Ortega
- *¿Qué es el cine?*, André Bazin
- *Cine directo*, María Luis Ortega y Noemí García
- *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano*, R. Cueto y A. Weinrichter (Ed.)

### Bibliografía



### Colectivo Los Hijos

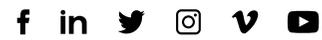
El colectivo audiovisual **Los Hijos**, afincado en Madrid, nace en 2008 y está formado por **Natalia Marín Sancho**, **Javier Fernández Vázquez** y **Luis López Carrasco**. Su trabajo alterna el registro documental con la experimentación formal y se ubica en el terreno fronterizo en que se dan cita el **cine de vanguardia**, la **investigación etnográfica** y el **vídeo arte**.

El trabajo del colectivo Los Hijos ha sido proyectado en numerosos festivales internacionales de cine como FID Marseille, Festival Internacional de cine Mar de Plata o el Festival Internacional de cine de Navarra Punto de Vista donde se alzaron con el **Premio Jean Vigo a Mejor Director** por su primer largometraje **Los materiales** (2010). Sus obras también han recorrido numerosos centros culturales y galerías de arte nacionales e internacionales como el Centro Pompidou de París, el Anthology Film Archives de Nueva York, ATA San Francisco, Museo Guggenheim de Bilbao, CCCB Centre de Cultura Contemporània de Barcelona o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Han participado en exposiciones colectivas en Photoespaña, Tabakalera Centro Internacional de Cultura Contemporánea de San Sebastián o La Casa Encendida.

Como docentes han colaborado con SUR Escuela de Profesiones Artísticas del Círculo de Bellas Artes de Madrid, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, UCO Universidad de Córdoba (Suroscopia) o el Seminario Territorios y Fronteras de la UPV (Universidad de País Vasco). El colectivo también ha comisariado programas para el CA2M durante los años 2012-2015 siempre en torno a la historia del cine español.



[www.ecam.es](http://www.ecam.es)



Esta obra está licenciada bajo la Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. Para ver una copia de  
esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> o  
envíe una carta a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA  
94042, USA.