

Reflujos de lo visible. La expansión post-fotográfica del documental

Josep M. Català
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

Ante la aparición de nuevas formas de expresión visual, como el «Comic book documental» o el «Webdocumental», que reclaman la pertenencia al ámbito del documental a pesar de no ser medios fotográficos o no tener un nexo claro con la fotografía, se impone una reconsideración de las relaciones existentes entre el fenómeno fotográfico y el modo documental. Para ello, se analiza la función documentalista en la denominada era de la post-verdad, a partir de los conceptos de pre-fotografía y post-fotografía. Al mismo tiempo, se propone una nueva ontología fotográfica basada en sus relaciones transcendentales con la visión.

Palabras clave

Fotografía; documental; comic book documental; Web documental; pre-fotografía; post-fotografía; visión; mirada.

Refluxes of the visible. Post-photographic expansion of the documentary

Abstract

The emergence of new forms of visual expression such as «Comic book documentaries» or «Web documentaries», claiming membership in the field of documentary while not related with the photographic image or not having a clear link with photography, requires a reconsideration of the relationships between photographic phenomenon and documentary mode. To this end, the text explores the documentary function in the so-called post-truth era, working with the concepts of pre- and post-photography. At the same time, a new ontology of photography based on its transcendental relations with vision is proposed.

Keywords

Photography; documentary; comic book documentary; Webdocumentary; pre-photography; post-photography; vision; look.

Autor

Josep M. Català [jmcatala@kubin.jazztel.es] es catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universitat Autònoma de Barcelona.

1. Introducción

Lo primero que debe llamar nuestra atención sobre los cambios que ha experimentado el concepto de documental durante los últimos años es precisamente el hecho de que se hayan producido y luego, inmediatamente después, que hayan sido tan profundos. Hasta principios de los años ochenta del pasado siglo, la noción de documental no admitía demasiadas ambigüedades, de la misma manera que era patente su relativa decadencia, habida cuenta el escaso interés del público, la industria y los teóricos por esa forma cinematográfica. Se seguían produciendo documentales, y algunos muy relevantes, pero el cine documental no ocupaba como ahora una posición medular en el panorama fílmico. La prueba la tenemos en la sorprendente afloración, ocurrida durante los últimos años, de la obra documental de cineastas tan destacados como Antonioni o Pasolini, hasta entonces sistemáticamente marginada. No es que se ignorase su existencia, sino que, peor aún, se conocía pero no suscitaba prácticamente ningún interés. Herzog es también un buen ejemplo de este fenómeno, puesto que habiendo sido desde el principio de su carrera un documentalista fundamental, durante mucho tiempo sólo se atendió a su filmografía de ficción, como si sus documentales no fueran más que un pasatiempo.

La situación actual es la contraria, ya que ahora no se puede discutir seriamente el fenómeno fílmico sin tener en cuenta el cine documental. Pero precisamente en estos momentos en que el también denominado *cine de lo real* ocupa el lugar que se merece, sus características han experimentado tantas modificaciones que corre el peligro de acabar desvirtuado. Nos equivocáramos, sin embargo, si cediéramos a la tentación de considerar finalizado el impulso documentalista por el hecho de que, pretendiendo abarcar tantas cosas, parece no referirse a ninguna.

Hay dos elementos sustanciales que siguen sosteniendo los pilares del nuevo cine documental contemporáneo¹ por encima del mar de variaciones que lo caracteriza. Una de ellas es su proverbial relación con la realidad (no con el realismo o la verosimilitud, que se refieren al cine de ficción) y la otra su necesario compromiso crítico. Se trata, es cierto, de dos categorías de distinta entidad, puesto que si bien la primera tiene un carácter epistemológico, la segunda es claramente ética. Pero sería un error considerar que esta segunda característica es aleatoria mientras que la primera es esencial, ya que el contacto directo

¹ Hablo de cine de una forma que es forzosamente metafórica: el cine se ha convertido en un sistema que comprende desde la imagen fotográfica hasta la digital en todas sus variantes que impliquen formas visuales en movimiento. Y hablar de nuevo cine documental contemporáneo no es una redundancia, puesto que con ello se hace referencia a aquella rama del documental actual que supone una intrínseca novedad.

con la realidad conlleva necesariamente un dispositivo que podemos denominar crítico, entendiendo como tal una declaración sobre esa realidad, una postura frente a la misma, sea del tipo que sea. El documental clásico, en todas sus variaciones, se ha caracterizado por privilegiar esencialmente la primera parte de este tándem, la que establece el compromiso con lo real, y ha relegado a un segundo término el componente crítico que ha quedado supeditado a una visión esencialista de la realidad a la que sólo es posible acercarse desde la interpretación de la misma, de ahí que la crítica, en ese tipo de documental, se haya limitado a ser política y muy ligada, por tanto, a las circunstancias. Quizá ésta haya sido una de las causas por las que el documental pudo ceder tan fácilmente su lugar al reportaje televisivo en el imaginario social: la parte política al estar circunstancialmente ligada a la realista, se desprendió fácilmente de las propuestas documentales en cuanto perdió entidad, quedando únicamente en pie un vago vínculo con la realidad, fácilmente diluido por la televisión.

Las diferentes intencionalidades que fundamentaban los dos pilares de la fenomenología del documental han fomentado, por lo tanto, el distanciamiento entre ambas y la consecuente imposibilidad de una fecunda interacción entre ellas en un plano de igualdad. El documental se planteaba la posibilidad de criticar lo real en su versión transitoria, histórica, confiando simplemente, la mayoría de las veces, en la versión testimonial de la misma, sin reparar que, desde esa perspectiva, su opinión sobre lo real estaba encerrada en la ontología que esa realidad proponía como única posible. Por el contrario, en el documental de lo que se ha denominado la *era de la post-verdad*, los polos han cambiado: ahora se privilegia la crítica epistemológica de la ontología de la realidad y su representación, desplazando a un segundo término la voluntad mimética, testimonial. Con ello, la función crítica, incluso política, cobra un nuevo significado, mucho más profundo. Sin embargo, las nuevas propuestas, que son formalmente más radicales, corren el peligro de perder de vista la posibilidad de esa crítica política que caracterizaba los documentales de la *era de la verdad*, a menos que comprendan las posibilidades que le ofrecen los nuevos postulados y los dirijan en la dirección adecuada, el de un formalismo ético y político.

2. De la verdad a la post-verdad

Este movimiento epistemológico que va de un cine documental a otro, deja fuera del concepto todas aquellas propuestas que, durante muchos años, han figurado en el imaginario popular como representantes del mismo, a saber, el documental de viajes, el de naturaleza, el turístico y sobre todo el reportaje. Estos presuntos documentales, supuestamente tan populares, carecen del grado de interés formal y de voluntad crítica que requerimos ahora a este tipo de cine y, por lo tanto, no deberían formar parte de la categoría. Pero, antes de proceder a tacharlos de las listas, quizá valga la pena reconsiderar la hipótesis, ya que podría ser más conveniente dejar para estas modalidades y aquellas que

más se le aproximan del documental clásico la categoría de documental y abrir un nuevo ámbito que adoptase de forma exclusiva la conocida acepción de *cine de lo real* que ahora se emplea como sinónimo. El cine documental sería aquel preocupado simplemente por la reproducción de la realidad, mientras que el *cine de lo real* sería un cine interesado por la realidad en todas sus dimensiones y armado con una intencionalidad crítica de carácter tanto ideológico como epistemológico. Ello nos obligaría a redactar de nuevo la historia de los documentales, diferenciando claramente entre el documental testimonial o mimético, el cine experimental y el *cine de lo real* que constituiría la rama más vigente en la actualidad y cuyos antecedentes se remontarían, de todas formas, al origen del documentalismo pero estableciendo, ya entonces, una especificidad que hasta ahora no ha desarrollado todo su potencial. El cine experimental debería componer una región aparte porque, en principio, su formalismo no tendría el carácter epistemológico-crítico requerido.

En la era de la verdad no era necesario plantearse qué significaba la relación del documental con la realidad. Bill Nichols (1997), por ejemplo, al establecer su famosa clasificación de las voces enunciativas del documental, parte de la base de que la realidad es una y lo que varía son las distintas formas de representarla. Lo cierto es que ningún documentalista se planteaba al hacer documentales otra cosa que no fuera el estilo a través de constatar la presencia de una realidad sobre cuya estructura básica nada había qué decir. Bill Bryson señala, en el campo de la pintura clásica, la existencia de una separación parecida que allí se establece entre un fondo inmutable y un primer término cambiante: «el mundo se contempla como inamovible en sus fundamentos, por mucho que su apariencia local pueda ser modificada a través de la historia; la historia se concibe aquí como un asunto de la superficie»² (Bryson, 1988: 5). Creo que es esta misma concepción la que hereda el documental clásico cuando se dedica a comentar los incidentes y deja de lado cualquier intento de explicar la estructura básica que los acoge y moldea. Desde esta perspectiva, el estilo no puede considerarse más que algo superfluo en lugar de contemplarse como una aseveración sobre la ontología de la realidad que se representa: «(la imagen se concibe) como la resurrección de la vida. La vida no tiene significado. La vida es: y el grado en que la imagen, que aspira al reino del puro Ser, se mezcle con el significado, con la narrativa y con el discurso, da la medida de hasta qué punto ha sido adulterada»³ (Bryson, 1988: 3).

El cine documental pertenece a la era de la verdad, mientras que a la era de la post-verdad le corresponde la forma mucho más compleja y efectiva del *cine de lo real*. La cuestión es, pues, qué queremos decir cuando afirmamos que el *cine de lo real* mantiene una relación comprometida con la realidad. No es fácil determinarlo cuando, a veces, este tipo de cine se aproxima tanto a la ficción que no parece distinguirse de ella. Pero es precisamente en el momento en que

² La traducción es nuestra.

³ La traducción es nuestra.

este acercamiento se produce de forma aparentemente peligrosa cuando es más fácil discriminar entre las dos áreas. Pensemos en una de las nuevas y más radicales derivaciones del documental clásico que se producen en el ámbito del *cine de lo real*, la que establece el denominado «comic book documentary» —tebeos documentales—, conocido también como «graphic novel documentary» —novela gráfica documental— (Adams, 2008). En este caso, el proceso de ficcionalización, por vía de la estructura narrativa y dramática de la propuesta, es tan intenso que el lector puede preguntarse cuál es la diferencia que existe entre esta modalidad y un cómic tradicional, sobre todo porque no se encuentra en el «comic book documentary» la coartada de la imagen fotográfica que es la que tradicionalmente permite establecer el grado de relación con lo real en el régimen visual contemporáneo. Al no existir el vínculo fotográfico con lo real, el carácter ficticio parece aumentar, de la misma manera que una película con imagen fotográfica parece muy verosímil por muy alejada de la realidad que se encuentre. Se trata de comprender que, más allá de los instrumentos formales, existe un territorio en el que lo que se baraja son cuestiones reales; en el que —y aquí aparece con todo su potencia el segundo pilar del cine documental— toda afirmación o propuesta se hace ineluctablemente sobre una determinada forma de lo real. En el cine o en el cómic de ficción, por muy realistas y comprometidos que sean, este vector no existe de manera irrecusable. Vemos, pues, cómo el compromiso con lo real y el compromiso crítico son, al fin y al cabo, las dos caras de una misma moneda. Y vemos también cómo el tomar la realidad como punto de partida no es lo mismo que tenerla como punto de llegada. Al mismo tiempo, podemos darnos cuenta de que el compromiso con lo real no se pierde por el hecho de que no exista un vínculo analógico con esa realidad. La huella dejada por la realidad sobre un soporte ya no es la base del documentalismo expandido contemporáneo, sino que en el *cine de lo real* existe el compromiso de explorar a fondo esa entidad ambigua y compleja a la que denominamos realidad. El cine o el cómic de ficción buscan darle realismo a lo imaginario, mientras que las nuevas vertientes del documental lo que persiguen es moldear imaginativamente algo que fue concebido como real en algún momento.

Desaparece de este tipo de documental la tiranía del presente, el vínculo que parecía encadenar irremisiblemente la cámara a la realidad que tenía delante, como si fuera el aparato perfecto para la era del fin de la historia, el tiempo del presente perpetuo. Barajamos ahora los conceptos de testimonio y de memoria de forma distinta: se reconstruyen desde la imaginación en lugar de llevarlos a ella desde la realidad. Paul Ricoeur, en su estudio sobre la memoria, la historia y el olvido, se pregunta hasta qué punto un testimonio es fiable: «la sospecha se despliega efectivamente a lo largo de una cadena de operaciones que comienza al nivel de la percepción de una escena vivida, continúa con la retención del recuerdo, para acabar focalizándose en la fase declarativa y narrativa de los trazos del suceso»⁴ (Ricoeur, 2000: 202). Parece como si el cine documental de carácter fotográfico difuminara este encadenado de sospechas sobre el testimonio, su

⁴ La traducción es nuestra.

recuerdo y su recuento, pero esto sólo podría ser así en aquellos documentales del cine directo u observacional, los que captan, o pretenden captar, la realidad en el momento que sucede, mientras que en el resto habría habido siempre, desde el planteamiento a la exhibición, pasando por el rodaje y el montaje, una sucesión de procesos susceptibles de ser examinados bajo la misma sombra de sospecha que Ricoeur vierte sobre la fenomenología del testimonio. Pero vale la pena plantearse si es realmente posible la existencia de un dispositivo capaz de captar y enunciar la verdad sin paliativos; si incluso en el acto de rodar en directo no se acumulan, podríamos decir que preventivamente, las fases que Ricoeur adjudica a la formación del testimonio, ello sin contar el hecho de que incluso en el cine directo hay una fase de preparación y otra de montaje. Todo ello se pone especialmente en evidencia cuando recordamos que gran parte del cine documental, a partir de la modalidad que Nichols denomina interactiva, se basa en entrevistas, formas por tanto testimoniales que adolecen del mismo principio de relatividad que la institución del testimonio en general.

En el *cine de lo real*, así como en la expansión que en el seno del mismo se origina hacia las formas híbridas del cómic o la novela gráfica documental o el Web-documental, la validez del testimonio no se da por sentada, ni siquiera cuando este testimonio proviene del propio documentalista, como sucede en los films derivados del denominado giro subjetivo. El testimonio es, por el contrario, el punto de partida de una búsqueda, de una investigación. Tengamos en cuenta que, cuando se habla de post-verdad, no se está promoviendo, ni mucho menos, la entrada en una infausta era de la mentira o del todo vale. Al contrario, es en el paradigma de la verdad, entendida ésta como conocimiento incontrovertible, donde las tergiversaciones y las falsedades se generan con mayor frecuencia e impunidad. La creencia en la posibilidad de un acercamiento a lo real verdadero sin otros aparejos que una capacidad, humana o técnica, de ver sin prejuicios, deja la puerta abierta al cinismo y a la desinformación, como es evidente en los medios contemporáneos, donde la noticia ha quedado reducida al mero titular generado por los gabinetes de prensa o de marketing correspondientes. La objetividad, como horizonte único, acaba convirtiéndose en un obstáculo para la imaginación y ésta es necesaria porque alimenta la curiosidad y genera el deseo de profundizar más allá de la superficie inerte y muchas veces engañosa de la verdad institucionalizada. Muchas veces la apelación a la objetividad, como sucede también con la apelación al realismo, no es más que un deseo, más o menos oculto, de mantener determinado estatus quo. Marc Bloch hablaba de desquite de la inteligencia sobre los hechos, puesto que cuando «en nuestra inevitable subordinación al pasado, condenados, como lo estamos, a conocerlo únicamente por sus huellas, por lo menos hemos conseguido saber mucho más acerca de él que lo que tuvo a bien dejarnos escrito» (citado por Ginzburg, 2010: 13). Lo que los historiadores hace tiempo que han descubierto, no parece haber penetrado todavía en la conciencia de los periodistas o de los documentalistas tradicionales, apresados por la ilusión del presente que les induce a creer que este acto de presencia (estar presentes en el presente) les capacita para cap-

tar, comprender y transmitir la verdadera realidad de los hechos, cuando de lo que se trata es de «desenredar el entramado de lo verdadero, lo falso y lo ficticio que es la urdimbre de nuestro estar en el mundo» (Ginzburg, 2010: 18). Es conocida la afirmación de Brecht sobre el hecho de que una fotografía de las fábricas Krupp no nos dice prácticamente nada acerca de esa organización social y económica.

Por muy imaginativa que sea una propuesta del documental expandido, y el hecho de que sea imaginativa es una característica esencial de estas nuevas formas, siempre se basa en un testimonio, aunque sea de segunda mano. En tales casos, lo sucedido aparece más como recuerdo que como presencia: es sobre esta calidad memorística que se basa el carácter documental, por mucho que se matice mediante la imaginación. Las formas ficticias pueden ser también nutridas con recuerdos que se modifican imaginativamente, pero no existe el compromiso testimonial que ancla todo el proceso incluso en aquellos casos tan ambiguos como los documentales dibujados (novelas gráficas o films de animación) y que le da a estos la categoría documental. El dibujo convierte el recuerdo en testimonio formal, mientras que la fotografía trabaja sobre el presente, que a través de ella, se convierte en un recuerdo derivado del testimonio que ofrece en primer lugar. Aparece por tanto en el documental dibujado, por su característica *foto-gráfica*, la posibilidad de un nuevo registro del documental, el del recuerdo como plataforma de trabajo, en lugar de cómo resultado. El recuerdo, en este caso, se *foto-grafía*, es decir se dibuja según los parámetros de la imagen fotográfica en su fase post-fotográfica.

3. De la foto-grafía a la post-fotografía

Del fenómeno fotográfico en el sentido estricto se ha estado hablando de forma más que suficiente desde hace casi dos siglos, pero todavía quedan aspectos del mismo por aclarar que han permanecido oscurecidos desde un principio, debido a la aparente novedad del invento. Esta novedad hizo pensar que se instauraba un régimen de la visión sin precedentes que anulaba todos los demás. Pero ello sucede porque, al examinar el fenómeno fotográfico, se ha prestado mucha atención al aspecto *foto*, dejando de lado la vertiente *gráfica* del mismo, con el consiguiente impedimento para comprender tanto las raíces de la estética fotográfica como sus consecuencias post-fotográficas. Es cierto que la fotografía supone una novedad esencial en el aspecto ontológico, como veremos más adelante, pero no es menos cierto que en la formación de la visión fotográfica intervienen muchos más factores que los relacionados con esa originalidad.

Cuando se trata el tema de la post-fotografía, normalmente se hace referencia a la imagen digital. Parecería que es sólo el proceso de digitalización de la imagen y de los medios la que, al tomar el relevo de la imagen fotoquímica, delimita el panorama de lo post-fotográfico. Pero es necesario hacer notar en este sentido que lo que caracteriza este ámbito es, precisamente, el hecho de que la imagen

se transforma pero conservando la huella de lo fotográfico. No cabe duda de que la imagen digital puede derivar hacia lo abstracto, pero donde se establece de manera más incisiva el debate en torno a sus transformaciones es en el ámbito de las imágenes figurativas, por el hecho de que en ellas persiste el eco de lo fotográfico. Y persiste no sólo porque se conservan los trazos de un vago concepto de lo mimético que ya pertenecía al ámbito de la pintura, sino porque este mimetismo tiene, a partir de la instauración de la técnica fotográfica, unas características particulares que son las que determinan el fenómeno post-fotográfico, más allá del hecho de que un caso la imagen es analógica y en otro, digital, o para decirlo desde otra perspectiva: en un caso es básicamente metonímica, en el otro básicamente metafórica.

Para centrar convenientemente la cuestión, hay que referirse a otro parámetro no menos sustancial, el de lo pre-fotográfico. Es cierto que la invención de la fotografía supuso una revolución en el paradigma de la representación visual, especialmente por el hecho de que con ella se instauraba el régimen de la imagen técnica que revolucionaba las relaciones de la representación visual con la tecnología y en consecuencia reconfiguraba el nexos con lo real, pero no es menos indudable que la imagen que, de ahí en adelante se iba a formar técnicamente, heredaba una configuración que se había ido aquilatando a lo largo de los siglos anteriores, en especial desde el Renacimiento. Tenemos por lo tanto dos vectores confluentes en el fenómeno fotográfico, uno que proviene de la tradición, el otro que detenta una novedad o una serie de ellas.

La visión pre-fotográfica empieza a concretarse con la aparición de la técnica de la perspectiva en pintura y el hecho de que ésta se independice de la arquitectura al focalizarse en el nuevo ámbito del cuadro que se caracteriza por la presencia material o virtual de un marco. Podemos decir que la imagen enmarcada es una de las primeras características de la imagen pre-fotográfica. Las funciones y el significado de este marco se transformarán a lo largo de los siglos, pero se trata de un elemento primordial que heredará no sólo la imagen fotográfica, sino la técnica fotográfica en sí. El aparato fotográfico se construye a partir de la idea de un tipo de imagen que se ha formado anteriormente, según lo dicho pero también teniendo en cuenta la influencia que la cámara oscura ha ejercido en la representación pictórica y cuyos efectos se detectan de manera más sobresaliente en la pintura holandesa del siglo XVII. En ésta, según Svetlana Alpers, «en lugar de hallar una confrontación directa con la naturaleza, lo que hallamos es una delegación en los aparatos, en los intermediarios que nos ofrecen la naturaleza representada» (Alpers, 1987: 70). A ello debe añadirse el resultado de las investigaciones sobre la visión del astrónomo alemán de la época, Johannes Kepler, destinadas a desantropoformizar la visión y circunscribirla a «una imagen representada, con existencia propia independiente del sujeto vidente, formada por la proyección de los rayos luminosos en una superficie» (David C. Lindberg, citado por Alpers, 1987: 75). De esta concepción, se desprende la actitud de determinados pintores holandeses, especialmente Vermeer, que parecen des-

gajarse de lo que están pintando, como si fueran solamente receptores de los aspectos lumínicos, ópticos de lo que pretenden representar (Alpers, 1987: 76). A principios del siglo XIX, todo parece preparado, pues, para la aparición de la técnica fotográfica, que da la impresión de moldearse en torno a un conjunto fenomenológico aquilatado con anterioridad y al que esa técnica da forma y potencialidad.

La técnica fotográfica constituye por lo tanto la actualización tecnológica de una concepción visual y representativa, de un régimen de lo visible, que luego se impondrá sobre otros medios, especialmente aquellos que comparte con ella el carácter gráfico. Las nuevas formas de la visión que instaura la fotografía son tan potentes que hacen olvidar el hecho de que fueron prefiguradas antes del advenimiento de la técnica en sí, al tiempo que su carácter pretendidamente objetivo ligado al nuevo aspecto fotogénico dificulta la posibilidad de rastrear en esos otros medios las huellas de su particular dramaturgia representacional.

La fotografía no hace otra cosa que convertir en fotogénicos los elementos constitutivos de una forma visual representada por la unión del marco renacentista, las destilaciones del uso de la cámara oscura y una forma visual de carácter eminentemente óptico basada en las ideas de Kepler. Pero, de todo ello, lo que comúnmente se destaca es la novedad de lo fotogénico, como si esta aparición borrara de un plumazo la herencia visual anterior y, por consiguiente, se interrumpiera el legado de una determinada forma de ver y representar. La propia palabra que designa la nueva técnica, *foto-grafía*, muestra su carácter híbrido entre la tradición gráfica y la técnica novedosa de la foto. Lo que impregnará la grafía de los medios visuales post-fotográficos será esa peculiar composición visual que la foto construye aposentando y ampliando la herencia visual adquirida.

4. La posibilidad de un documental post-fotográfico

Es interesante comprobar cómo el dibujo, transformado en grabado, va ocupando paulatinamente las páginas de la prensa decimonónica, incluso después del invento de la fotografía. Baudelaire nos hablaba del sentimiento de la belleza del presente que empezaba a embargar a su época. El presente, en los inicios de la modernidad, comenzaba con ello a distanciarse del sujeto, factor necesario para que pudiera ser susceptible de apreciación estética. Esa brecha entre el sujeto y la actualidad significaba la drástica transformación de un tiempo, el presente, intrínsecamente subjetivo. Con ello se iniciaba una cosificación del tiempo paralela a la cosificación del espacio, fenómenos de los que la fotografía era la expresión más directa. Pero es que además esta forma de ver la realidad a distancia para poder apreciarla como algo que no va ineludiblemente unido a la existencia del espectador está relacionada con esa actitud que el mismo Baudelaire adjudicaba a la figura del *flâneur*, posteriormente teorizada por Benjamin. Se trata, como digo, de una fenomenología que se corresponde con el acto fotográfico por el que la realidad se convierte en imágenes: con ella, la realidad

se separa de lo real y se prepara para ser, primero contemplada y después teorizada. El concepto de documental proviene de esta destilación de lo real, es una realidad para ser contemplada y ponderada. De esta forma, la fotografía prepara el concepto de documental, aunque no directamente, como una derivación necesaria de la misma, sino como el producto del nuevo campo visual que su fenomenología delimita. Ello no impide, sin embargo, que en el imaginario del documentalista se instale el emblema del testimonio como prototipo de una relación privilegiada con la realidad. Concretamente es esta separación entre realidad cosificada y existencia la que promueve la aparición de una figura como la del testigo que hace alarde de estar presente ante un acontecimiento o que por el hecho de recordarlo hace que lo habitual o cotidiano se convierta en acontecimiento susceptible de ser comunicado. El testigo es una de esas figuras, como la del *flâneur* o el dandi, que produce una cultura que empieza a convertir la propia realidad en espectáculo ante la que se puede estar presente pero del que no se forma parte intrínseca. Se trata de un fenómeno que puede contemplarse también en la moda de los dioramas, uno de los cuales fue creado por uno de los primeros fotógrafos, Daguerre. En los dioramas, el exterior real se representaba en un interior y el atractivo consistía en imitar de la forma más fidedigna posible en un interior lo que podía verse directamente en el exterior.

Pero reparemos en lo dicho antes: la fotografía no ocupa inmediatamente el lugar de la imagen foto-gráfica, sino que ésta desarrolla su potencial pre-fotográfico más allá del invento de la fotografía, como se desprende de los grabados que ilustran los periódicos de mediados del siglo XIX. En estos grabados, por ejemplo los publicados por *Harper's Weekly* en los Estados Unidos durante la Guerra Civil, se nos muestra un sentido del movimiento y la inmediatez superior a la mayoría de fotografías de la época. Sin olvidar que el más famoso fotógrafo de ese acontecimiento histórico, Mathew Brady, desarrolló, quizá por primera vez pero en todo caso a gran escala, un espíritu verdaderamente documentalista, no hay que menospreciar el hecho de que se trata de un espíritu muy parecido al de muchos dibujantes que publicaban en las revistas sus composiciones sobre los avatares de la contienda, desde movimientos de tropas a acontecimientos relacionados con la sociedad o la política de la época. La fotografía documental no penetró en la prensa francesa, por ejemplo, hasta los sucesos de La comuna de París, en 1871, pero en la composición de esas fotografías se detecta todavía una deuda muy grande con la estética de la pose, mientras que los grabados de la misma época de carácter también documental nos muestran mucho más directamente el carácter dinámico de los acontecimientos.

La figura visual que denominamos *pose* es una forma que proviene de la pintura y del dibujo, en especial del género del retrato, aunque no sólo del mismo. Recordemos el aforismo de *La cámara lúcida* de Barthes: «me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de “posar”, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transforma por adelantado en imagen» (Barthes, 1997: 40-41). Existe una pose personal, auto-inducida, y otra forzada

por el propio aparato. La tecnología *habla* por boca del fotógrafo que da las instrucciones necesarias para que la foto sea posible, y mediante ese acto, reproduce la actuación del pintor, cuya mirada, como la mirada de la cámara, también provocaba la transformación de los modelos. Es así que se obra esa transformación del sujeto en imagen de la que habla Barthes, transformación por partida doble, puesto que quienes por un lado se sentían observados y posaban, por el otro recibían la orden expresa de posar, es decir, de redoblar ese gesto que espontáneamente ya habían efectuado.

En el mecanismo de la pose detectamos uno de los más determinantes puntos de inflexión entre los mundos de la pintura y la fotografía, la transmisión de la voluntad de inmovilizar la realidad a través de un proceso gráfico que, en un caso, es picto-gráfico y en el otro foto-gráfico. La fotografía recoge el gesto de posar del ámbito pictográfico pero se encuentra con él como resultado de la dificultad técnica que suponen, al principio, los tiempos de exposición. Ambos factores, el técnico y el genealógico, sin embargo se complementan, puesto que los primeros fotógrafos ya tienen una tendencia pictorialista (que se sitúa en el ámbito del estilo, es decir, por encima de los factores estructurales derivados de la pre-fotografía) y, por otro lado, por muy lento que fuera el tiempo de exposición necesario, siempre era más rápido que el tiempo que se precisaba para componer una pintura al óleo y, por consiguiente, el inconveniente técnico no tenía por qué experimentarse como un atraso, sino todo lo contrario. Existía, sin embargo, un detalle que podía distorsionar el equilibrio interno del primer imaginario fotográfico, desde el que se proyectaba la idea de que el nuevo invento era la forma más rápida y fidedigna de captar lo real. Me refiero al hecho de que, en aquel momento, el dibujo era más rápido que cualquiera de las otras dos técnicas: la mano del dibujante podía captar la realidad más rápidamente que la pintura tradicional y la fotografía de los inicios. Y la técnica de dibujar directamente de la realidad, vital en gran parte del siglo XIX, esquivaba hábilmente la idea de la pose que a la fotografía le costó tanto de abandonar.

Existe una vertiente de la pose que no proviene, sin embargo, de los retratos pictóricos, sino que se deriva de una faceta documentalista de la representación visual ligada a la tradición científica aunque no pertenezca esencialmente a la misma. Se trata de las composiciones elaboradas por los artistas que las potencias coloniales enviaban a los territorios de ultramar para reproducir las características de los mismos. Esos viajes expedicionarios regresan a la metrópoli no sólo con objetos reales, recogidos de los lejanos y desconocidos territorios, sino también con representaciones (de plantas, personas, habitáculos, paisajes, etc.) que luego se distribuían por los circuitos del conocimiento europeo, como teorizó Bruno Latour en su estudio sobre la relación entre los fenómenos y las inscripciones. Latour denomina a esas representaciones coloniales «móviles inmutables», puesto que permitían transportar a los centros de poder, es decir, poner en movimiento aquello que previamente había sido inmovilizado, extraído de su flujo existencial: «Lo que vivía disperso en estados singulares del mundo

se unifica, se universaliza, bajo la mirada precisa del naturalista» (Latour, 1999: 165). Esta voluntad de captación visual de la realidad, que lleva a inmovilizarla en una imagen que luego se puede mover, transportar, es una característica claramente pre-fotográfica que, luego, es adoptada por la fotografía en sí y cuyo rastro puede seguirse más tarde hasta el cómic documental, después de circular por el ámbito de los dibujantes y grabadores que alimentaron la vertiente visual de la ciencia (por ejemplo, en antropología), así como de aquellos que enriquecieron visualmente el periodismo decimonónico. Este tipo de *pose* liada con la apropiación colonialista no es tanto un gesto inducido por las recomendaciones de un autor, o provocado por la consciencia de ser observado, como una forma retórica ligada a la producción de conocimiento. Esta figura retórica pertenece al imaginario del documental, a pesar de que, cuando éste se deslice hacia la imagen en movimiento, pueda parecer que pierde vigencia. Pero no es exactamente así, puesto que, como ya argumenté en otro lugar (Català, 2005: 109-145), el cine de los orígenes depende mucho de la voluntad de captar la realidad en toda su potencia, incluido el movimiento: éste se presenta como una característica más del objeto, característica necesaria para el realismo pero que completa el gesto de objetivar la realidad, de convertirla en objeto visual total. El carácter objetivo que se le adjudica al documental, y que éste hereda de la condición general de la fotografía, significa tanto lo que se entiende normalmente por este concepto, es decir, lo contrario de subjetivo, como también la confección de objetos, el acto de objetivar la realidad, de convertirla en objeto.

La dialéctica entre el movimiento y la inmovilización recorre, por lo tanto, el imaginario fotográfico y cinematográfico hasta bien entrado el siglo XX. Luego la potencia realista del movimiento hace olvidar su contrario, la inmovilidad, si bien en el documental se observa su presencia en la forma en que éste se enfrenta a lo real y lo recoge. Finalmente, con la aparición de los webdocumentales, la contraposición del movimiento y de la inmovilidad (básicamente, de lo cinematográfico y lo fotográfico) cobrará nueva vigencia y se convertirá en forma retórica y dispositivo hermenéutico.

El carácter documental es algo, por lo tanto, que no puede, ni debe, circunscribirse a la fotografía en sí, sino que forma parte de un régimen visual pre-fotográfico, que prepara el advenimiento de esa técnica y que la sobrepasa. Es por ello que puede haber cómics documentales o documentales de animación, es decir, visualidades de carácter documental no fotográficas. Son obras en las que encontramos los elementos retóricos y los rasgos necesarios para que puedan ser consideradas documentales en un sentido pleno, aunque carezcan del carácter fotográfico que erróneamente parece ser la condición necesaria para que esa función documental exista.

En cómics documentales como *Pyongyang* (2006), *Shenzhen* (2000) y *Crónicas birmanas* (2008) de Guy Delisle o *Kaboul Disco* (2007-2008) de Nicholas Wild (que son crónicas de viaje y, en cierto sentido, también observaciones antropológicas) encontramos rasgos compositivos parecidos a los de los dibujantes

documentalistas decimonónicos, de la misma manera que en estos se observan elementos gráficos que comparten con la fotografía pero que provienen de estadios pre-fotográficos. Pero hay algo más, relacionado con esa dialéctica entre lo móvil y lo inmóvil de la que venimos hablando. La inmovilidad del dibujo del cómic, en su vertiente documental, es pre-fotográfica pero al mismo tiempo condensa en su textura la impregnación que el movimiento cinematográfico ha efectuado en las formas visuales, móviles o inmóviles. No es, por lo tanto, una imagen inmovilizadora como la fotografía, sino que proviene de la post-movilidad, es decir, de la inercia que el cine insufla en la imagen en general: es en este sentido que puede decirse que el cómic documental ha sobrepasado la fotografía sin abandonarla del todo.

5. El ojo en la imagen

Lo auténticamente inédito de la imagen fotográfica no es, pues, su carácter documental o su pretendida objetividad absoluta, sino que reside en una característica que ha pasado prácticamente desapercibida, a pesar de su trascendencia. Me refiero al hecho de que aparece con esa técnica un tipo de imagen que reproduce por vez primera una transformación cósmica esencial. Es en este punto que la fotografía inaugura una relación intrínseca con la realidad, más que en el hecho tantas veces repetido de que es capaz de reproducirla técnicamente sin intervención humana. Cuando se insiste en esta peculiaridad, lo que se quiere es incidir en la existencia de una teleología de lo visual tendente a un progresivo realismo, en la que la técnica fotográfica ocuparía un penúltimo escalón. La fotografía sería, según esta exégesis, la puerta de entrada a una visión post-humana, cuando en realidad se trata del fundamento de una visión que no sólo es básicamente humana, sino que supone la explicitación de la vía por la que el universo in-humano se convierte en humano.

La visión fotográfica es capaz de articular en su fenomenología dos vertientes supuestamente antitéticas, la de las transformaciones físicas del mundo y la de las transformaciones subjetivas, pero ambas enraizadas en su núcleo más esencial. No se trata sólo, por tanto, de que con la imagen fotográfica se materialice genuinamente ese tipo de imagen técnica que teoriza Vilhem Flusser, o que la visión científica, objetiva, parezca adquirir su dimensión definitiva con la técnica fotográfica. Todo ello es cierto, pero lo transcendental es que la fotografía compone por vez primera una imagen cuyo referente real se remonta a las entrañas de la evolución cósmica, a aquel momento en que el desarrollo de una nueva forma de la materia, la vida, produjo un dispositivo inédito capaz de transformar radicalmente la ontología del cosmos. La aparición del ojo y con él la capacidad de ver abrió las puertas a una dimensión insospechada: el hecho de que la materia fuera capaz de verse, es decir, de trascender su simple capacidad performativa y ciega, modificaba drásticamente la esencia del universo. A las dimensiones de lo real existentes había que añadirle una nueva, la visión, fruto

de la transfiguración de la materia. Ese giro cosmológico no tuvo una imagen equivalente (es decir una respuesta cultural) hasta la aparición de la fotografía, puesto que los medios gráficos anteriores no eran más que sucedáneos de esa visión ancestral que, en su génesis, no alcanzaba a ser todavía imagen. La pintura y el dibujo reproducían la visión humana, mientras que la fotografía, antes de unirse a esta tendencia, mostraba una ontología mucho más profunda.

Jean-François Lyotard, a propósito de las tesis de Merleau-Ponty sobre el ojo y la pintura, manifestaba que, según este autor, la pintura tenía la fuerza de representar la visión misma, puesto que el pintor captaría la realidad en el momento de producirse *atraída* por su mirada: «Que la montaña Sainte-Victoire deje de ser un objeto de vista, para convertirse en un acontecimiento del campo visual, esto es lo que desea Cézanne» (Lyotard, 1979: 38). El hecho de que Merleau-Ponty detecte este fenómeno en un pintor post-fotográfico como Cézanne y, obvie sin embargo, las raíces fotográficas del mismo es doblemente significativo: primero porque aclara el perímetro de lo post-fotográfico y luego porque pone de manifiesto hasta qué punto ha sido incomprendida la fenomenología fotográfica. Esta condición generatriz que el filósofo francés adjudicaba a la pintura en ninguna otra técnica adquiere una presencia tan esencial como en la fotografía. Pero este carácter ontológico de la imagen fotográfica no la hace más certera que otras imágenes, sino que abre por el contrario la puerta a la imaginación, de la misma forma que el mundo, al contemplarse a sí mismo, se hizo imaginario.

Las condiciones necesarias para la aparición de la conciencia provienen de ese cambio sustancial que experimenta el conjunto de materia y energía de carácter indiferente, literalmente ciego, que componía el universo antes de que en el mismo apareciera la visión y lo transformara de forma decisiva. La capacidad de ver, y más tarde la capacidad humana de ver conscientemente, preparó la aparición del pensamiento. Mucho se ha teorizado sobre los necesarios orígenes lingüísticos de éste y es cierto que la articulación del lenguaje permite construir una arquitectura mental imprescindible para el pensar, pero el verdadero punto de inflexión que extrae a la materia inerte e insondable de su insensibilidad es la visión, la capacidad del universo de verse a sí mismo a través del ojo.

Este fenómeno de carácter físico-antropológico no tiene, como digo, una equivalencia estricta en la representación visual hasta el advenimiento de la fotografía. Las representaciones anteriores, sobre todo aquellas que racionalizaban, a través de la perspectiva, las formas de la visión humana, no eran más que sucedáneos de esa visión transcendental. En ellas el ojo estaba fuera de la imagen, era un ojo que la contemplaba, puesto que el autor la había fabricado para ese espectador externo. Eran imágenes concebidas para re-producir la visión de lo real, no eran imágenes-ojo, aunque en un primer momento pudiera parecerlo. Esta imagen-ojo, imagen construida alrededor del ojo y para ese ojo, no aparece como digo hasta que se implementa la técnica fotográfica. Sin embargo, la pintura impresionista intentará posteriormente reproducir artificialmente esta

posibilidad, ya sea desde su vertiente óptica (puntillismo, etc.) o fenomenológica (Cézanne).

El pintor del Renacimiento construye la imagen dentro de un marco que incluye no tanto lo que ve, como lo que sabe. Es una imagen que se proyecta hacia el exterior, que fija incluso la presencia de un espectador externo a ella y por consiguiente construye la mirada de éste, más que la del pintor que la ha creado. Por el contrario, el marco fotográfico delimita claramente aquello que se ve, y muestra la mirada de un observador de lo real ausente y distinto del que está viendo la imagen en un momento dado. Este observador privado no es una entelequia, sino que está incorporado a la forma de la imagen, que ha sido articulada en torno a su visión. «Diríase que la fotografía lleva siempre su referente consigo», afirmaba Barthes (1997: 33), pero en realidad no es tanto el referente, como el producto de la visión del observador de ese referente lo que la fotografía transporta. En la fotografía el ojo está incorporado a la imagen: su formación visual implica no sólo *haber visto* sino estar constantemente viendo. No es una visión de la realidad, sino la reproducción de una realidad vista o, mejor dicho, en estado continuo de ser vista. Pero por el hecho de que sea una imagen confeccionada técnicamente, es decir, que articula una visión antes de que un ser humano utilice esa ontología tecnificada para elaborar la suya propia, puede decirse que reproduce esa mirada de la materia sobre sí misma que fue característica de la aparición material del ojo en el universo y que, en un primer momento, puede equipararse a un fenómeno físico. El acto de fotografiar se ejecuta, por tanto, sobre un material ontológicamente transformado. Los gestos del fotógrafo, aunque sean previos a la toma de la fotografía en sí, preparan un acto que será genético y al que el resultado de esos gestos se superpondrá. La fotografía reproduce la realidad a través, por consiguiente, de la utilización de una estructura esencial de la misma realidad. Mientras que pintar es reproducir lo real a partir de una determinada idea de la visión, fotografiar supone trabajar sobre la realidad utilizando una dimensión visual inédita de la misma. La técnica fotográfica reproduce así constantemente el paso esencial de la visualidad física a la visualidad humana.

Kant decía que el Yo acompaña siempre a cualquier acción. Si consideramos que el ojo es el máximo representante del Yo, puesto que es a través de la visión que se consigue el contacto primordial con el mundo circundante⁵, podemos pensar en consecuencia que la fotografía es una acción sobre la realidad efectuada a través de reconfigurar esta realidad alrededor de un ojo. Pero esta acción humana sobre lo real no se ejecuta como quien usa una herramienta para modificar su textura (por ejemplo, el arado sobre la tierra), sino que, en este caso, la propia herramienta es una característica de la realidad a modificar.

⁵ No puede decirse que lo táctil, por ejemplo, represente la apertura de una dimensión tan trascendental como la de la visión, puesto que la tactilidad ya es una cualidad de la propia materia, aunque no sea una característica consciente. Y en cuanto al sonido, es cierto que, a través del oído, aparece un panorama igualmente inédito que el visual, pero se trata de una dimensión abstracta que sólo adquiere significado a través de su representación, por ejemplo, musical, mientras que la dimensión visiva es automáticamente trascendental con respecto a la realidad, aunque no se represente.

Kepler y los pintores holandeses del siglo XVII habían preparado el terreno para este tipo de imagen inédita al configurar las posibilidades de una imagen puramente óptica, retiniana. Pero la suya no era más que una antesala de lo que estaba por venir. La cámara fotográfica no se limita a reproducir una imagen retiniana, sino que coloca, como si dijéramos, esa retina en la imagen de la realidad captada. No es, por tanto, una imagen recibida pasivamente, sino una imagen realizada activamente, insertando en lo real el ojo o, mejor dicho, la fenomenología del ojo, de la mirada. La realidad resultante se reconfigura en torno a esa ocularidad que se convierte en mirada cuando a ella se le añaden determinados elementos retóricos. De ahí que podamos decir que, a través de la fotografía, antes que nada es la propia realidad la que se ve a sí misma, para que luego, sobre esa formación, el fotógrafo aplique su propia mirada. La idea expresada anteriormente sobre el hecho de que el documental puede llegar a expresar una intención sobre la propia estructura de lo real adquiere de esta manera su significado pleno. Si las formas retóricas del documental se ejecutan intencionadamente sobre una realidad hecha visible por un gesto técnico que emula la creación de la visibilidad del mundo, no cabe duda de que el documentalista está en disposición de efectuar un ejercicio epistemológico que puede tener un sentido crítico.

Recordemos lo dicho anteriormente sobre que la fotografía propone un distanciamiento de lo real, puesto que capta el presente y lo coloca frente a la visión. Es cierto, pero lo que coloca ante la visión del observador no es la realidad tal cual es, sino una realidad configurada ocularmente. Lo que el observador contempla en una fotografía es un presente distanciado sobre el que se ha ejercido una acción visual capaz de organizar de nuevo las formas indiferentes de lo real que se encontraban ante la cámara. La cámara reproduce, pues, ese momento cósmicamente transcendental por el que el universo, ante la aparición del ojo, se contempla a sí mismo. Sin embargo, ahora, lo que antes fue la superación de una determinada fase de la naturaleza que condujo hasta la conciencia, se presenta como una meta-visión, alejada de cualquier naturalismo. La imagen fotográfica tiene de ontológico el que incrusta en la reproducción un ojo que ve, de la misma manera que en la naturaleza se incrustó la visión en el momento en que apareció un dispositivo ocular. Pero esto ocurre ahora, cuando la conciencia se ha desarrollado de forma extraordinaria y por lo tanto es capaz de ofrecer al ojo el espectáculo de su propia acción sobre la realidad material inerte.

Es conocido el hecho de que en la narrativa realista del siglo XIX, se opera una ocularización por la que «siempre sentimos la presencia de dos factores operando simultáneamente: un objeto visto y alguien que ve; es decir, un objeto que se muestra desde un específico punto del espacio y en momento temporal específico; y un observador que se encuentra en un punto específico del espacio que es distinto, se encuentra a una distancia —cerca o lejos— del espacio que observa» (Spiegel, 1976: 30). Estos rasgos, la visión a distancia componiendo una perspectiva, nos puede parecer análoga a la que compone la imagen fotográfica

y no cabe duda de que surge de la influencia de esta técnica, pero el resultado no es equivalente al de una fotografía, sino que reproduce la *imagen-para-el-ojo* de la perspectiva. Ello incide todavía más en la originalidad de la imagen fotográfica, originalidad que sólo puede ser alcanzada mediante esta técnica, si bien puede ser emulada en otros medios, con un gesto que será claramente post-fotográfico.

6. Nuevos horizontes del documental

La forma documental es mucho más amplia que la forma fotográfica pero ésta es más transcendental que el impulso documentalista y la imagen correspondiente. Puede haber, por tanto, como he dicho, documentales no fotográficos, pero la imagen fotográfica es tan potente que instituye una manera de hacer capaz de ser reproducida, por ejemplo, en las formas documentales no fotográficas, de la misma manera que sobre la fotografía se inserta lo pre-fotográfico. La obra de Cézanne tal como la teoriza Merleau-Ponty es un ejemplo de esta tendencia, como también puede serlo la propensión visualizadora de determinados escritores realistas desde Flaubert y Conrad a Dos Passos y Nabokov. Pero estamos hablando no sólo de imágenes o planteamientos post-fotográficos que conservan la forma del fenómeno fotográfico, sino especialmente de imágenes post-fotográficas de carácter documental. Lo cual implica que en las nuevas visualidades no fotográficas lo que debe rastrearse son las huellas de la fotografía documental, teniendo en cuenta que ésta cataliza estructuraciones claramente pre-fotográficas.

El dibujante de los cómics documentales elabora, pues, imágenes-ojo equivalentes a la suma de la ontología que la técnica fotográfica destila automáticamente y la retórica a través de la que el fotógrafo moldea esta ontología. El dibujante, por el contrario, no trabaja sobre una base ontológica sino con la idea de la misma, de manera parecida a como el pintor clásico no manejaba su propia visión, sino un ideal de lo visible. Ahora bien, el pintor pretendía condicionar con ello la visión del observador, mientras que el dibujante documentalista quiere mostrar lo que ve, aunque esa visión surja de una realidad procesada por la imaginación. No deja de ser significativo que, tras el invento de la fotografía, la forma clásica de la pintura pierda vigor y aparezcan tendencias, como las impresionistas, que quieren imitar a la fotografía en sus relaciones con el ojo, ya sea reproduciendo su fenomenología o pretendiendo colocarse fenomenológicamente en el punto generatriz de la misma. Tampoco es inocente el hecho de que, al mismo tiempo, aparezcan propuestas abstractas que buscan situarse más allá de la propiedad figurativa del ojo para escapar de la colonización fotográfica de lo visible.

Es de esta manera que, en el ámbito del documentalismo post-fotográfico, se intensifica la acción de lo imaginario que se convertirá en esencial en el campo de las imágenes digitales. Las capas imaginarias ya estaban presentes en formas para-documentales como las de la caricatura (Gustave Doré es autor del libro

para-documental, *Historia de la Santa Rusia*, publicado en 1854, que resulta paradigmático en este sentido)⁶, pero en ellas no alcanzan todavía la potencia documental necesaria porque no confluyen con la tradición fotográfica como ocurrirá más de un siglo después en el cómic documental. Vemos que en éste se produce la confluencia de una serie de capas (pre-fotográficas, fotográficas, cinematográficas) que forman su potencial expositivo y expresivo, y sobre las que se perfila el movimiento de la imaginación característico de la imagen digital. La suma de estos vectores, que en el documental dibujado no aparecen en su forma genuina sino en la imaginaria, propugna, sin embargo, una estrategia documental no menos pujante que la fotográfica. Ésta sólo le supera en la potencia ontológica de sus imágenes, pero no porque éstas sean más fidedignas, sino porque contienen una firmeza demiúrgica de primer grado que el dibujante no puede más que emular. En obras como *Una vida en China* (2009) de P. Ôtié y Li Kunwu, así como en los *Diarios (1996-2002)* de Fabrice Neaud, por poner sólo un par de ejemplos, encontramos una mezcla de visión cinematográfica de carácter narrativo con configuraciones visuales típicas de la imagen documental. En todos los casos, la forma proviene del recuerdo y es, por lo tanto, una destilación imaginaria que cobra cuerpo visual a través de sedimentos propios de lo post-fotográfico.

En este punto, le aguarda a la forma documental una nueva articulación que es el resultado de sumar a las capas acumuladas en el cómic documental un factor proveniente de las transformaciones cinematográficas. Se trata del denominado webdocumental⁷, con el que se penetra en el ámbito del multimedia. Si el cómic documental era básicamente post-fotográfico, el webdocumental es post-cinematográfico, aunque en su estructura confluyan multitud de medios en sus formas post-clásicas. Fotografía, cinematografía, texto, pintura, dibujo, cómic, animación, sonido, etc., componen en los webdocumentales una arquitectura dominada por factores imaginarios que se superponen, sobre todo a través de una movilidad generalizada, a los puramente visuales que habían dominado el eje formado por la pre-fotografía, la fotografía y la post-fotografía. El montaje descriptivo o el dialéctico, que habían guiado las formas reflexivas del movimiento en el cine, es decir, las que iban más allá de la simple mimesis del movimiento, dan paso a formulaciones paratáxicas (de simple yuxtaposición) que, a pesar de su aparente simplicidad, son la antesala de arquitecturas constelativas no lineales mejor preparadas para la complejidad. De esta manera, el fundamento ontológico de la fotografía se combina con otros elementos post-fotográficos para delimitar el régimen de una nueva post-visión de carácter reflexivo en la que intervienen de forma primordial los mecanismos de la imaginación.

⁶ Por el contrario, otra producción de Doré, *Londres et les londoniens en 1875*, es plenamente documental.

⁷ Ver, por ejemplo, *Highrise: Out of my window*, Lacitedesmortes.net, *Gaza/Sderot: life in spite of everything*.

Referencias

- Adams, Jeff (2008). *Documentary Graphic Novels and Social Realism*. Oxford: Peter Lang.
- Alpers, Svetlana (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.
- Bryson, Norman (1988). *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Català, Josep M. (2005). Film-ensayo y vanguardia. En: Torreiro, C. y Cardan, J. (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Ginzburg, Carlo (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Latour, Bruno (1999). Esas redes que la razón ignora: laboratorios, bibliotecas, colecciones. En: García Selgas, Fernando J. y Monleón, José R. (eds.). *Retos de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Lyotard, Jean-François (1979). *Discurso, Figura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Ricoeur, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Éditions du Seuil.
- Spiegel, Alan (1976). *Fiction and the Camera Eye*. Charlottesville: University Press of Virginia.

Referencia de este artículo

- Català, Josep M. (2011). Reflujos de lo visible. La expansión post-fotográfica del documental. En: *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, nº 2. Castellón: Asociación para el Desarrollo de la Comunicación adComunica, Universidad Complutense de Madrid y Universitat Jaume I, 43-62.