

Editorial

Cine, documental y transmedia: abordajes teóricos y prácticos sobre contenidos audiovisuales

Cinema, documentary, and transmedia: theoretical and practical approaches to audiovisual content

Cinema, documentário e transmídia: abordagens teóricas e práticas sobre conteúdos audiovisuais

Eva Hernández Martínez¹
Francisco-Julián Martínez-Cano²
Gabriela Fabbro³

DOI: 10.5294/pacla.2025.28.s2.8

Para citar este editorial / to reference this editorial / para citar este editorial

Hernández-Martínez, E., Martínez-Cano, F.J. y Fabbro, G. (2026). Cine, documental y transmedia: Abordajes teóricos y prácticos sobre contenidos audiovisuales. *Palabra Clave*, 28(Suplemento 2), e28s28. <https://doi.org/10.5294/pacla.2025.28.s2.8>

Desde su creación y, en especial, en la última década, el campo audiovisual se ha visto atravesado por una multiplicación de formas, dispositivos y prácticas que han alterado los modos de producción, circulación y recepción de las imágenes. Cine, documental y narrativas transmedia conviven hoy en un espacio común marcado por la convergencia de formatos, la transformación de los hábitos de consumo y la reconfiguración de las experiencias espectatoriales. Este escenario plantea la necesidad de revisar las herramientas teóricas y metodológicas con las que pensamos el audiovisual, así como de interrogar las continuidades y los desplazamientos que articulan su historia reciente.

1  <https://orcid.org/0000-0003-3852-1832>. Universidad Complutense de Madrid, España. evhern01@ucm.es

2 <https://orcid.org/0000-0001-8551-3144>. Universidad Miguel Hernández de Elche, España. francisco.martinezc@umh.es

3 <https://orcid.org/0000-0002-8875-5605>. Universidad Austral, Argentina. gfabbro@austral.edu.ar

Desde tal perspectiva, este monográfico pone en relación producciones de épocas distintas (cine de la década de 1960, obras del pasado reciente y prácticas audiovisuales del presente digital), cuya convivencia no responde a un criterio acumulativo ni a una lógica cronológica. Lo que articula este conjunto es la persistencia de determinadas preguntas que atraviesan la historia del audiovisual: el impacto de lo real sobre los cuerpos, la experiencia del trauma (individual y colectivo) y las formas en que esas experiencias se transforman, se elaboran o se desplazan a través de la creación artística y la producción informativa. Las obras convocadas pueden entenderse, así, como respuestas concretas a problemas que reaparecen bajo condiciones históricas, técnicas y culturales diversas.

No se trata, por tanto, de una yuxtaposición de casos, sino de un intento por pensar la condición contemporánea de la imagen. Los trabajos reunidos comparten la inquietud por comprender las transformaciones que afectan hoy las formas de narrar, representar y producir experiencia en un entorno mediático determinado por la convergencia de formatos. Como ha señalado Scolari (2021), esta convergencia implica, además de una integración tecnológica, una reconfiguración de los ecosistemas mediáticos, en los que formas heredadas y emergentes coexisten, se solapan y se transforman. A ello se suma la incorporación de tecnologías que alteran la percepción, la modificación de los hábitos de consumo hacia modalidades asincrónicas y personalizadas, así como la redefinición de los dispositivos de enunciación y recepción (Lotz, 2017).

Lejos de circunscribirse a un único objeto o disciplina, los trabajos reunidos abordan el audiovisual desde una pluralidad de enfoques (análisis cinematográfico, teoría de los medios, estudios culturales, comunicación digital, estética documental y aproximaciones sociológicas) que responden a un mismo diagnóstico: la imagen audiovisual ha desbordado los marcos que tradicionalmente la contenían. Ya no se limita a la sala de cine ni al dispositivo televisivo doméstico, sino que atraviesa la vida cotidiana a través de pantallas móviles, circuitos digitales, entornos interactivos y sistemas algorítmicos, integrándose a prácticas sociales y culturales complejas (Aiordăchioae et al., 2024; Entrena-Serrano, 2025; Rodríguez Ortega, 2024; Widdicks et al., 2019).

Esta ampliación del campo se refleja también en la selección de los objetos analizados. El regreso a filmes europeos de mediados de la década de 1960, como *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966) o *El niño de Vallecas* (Egea, 1964), no responde a una mirada nostálgica, sino a la necesidad de interrogar, desde el presente, cuestiones todavía activas sobre la mirada o la representación. Estos análisis dialogan con obras del cine español reciente, como *As bestas* (Sorogoyen, 2022), que permiten observar la persistencia y transformación de estructuras narrativas heredadas, que se prolongan en el estudio del cine de no ficción y del documental contemporáneo, desde películas de fuerte carga testimonial, hasta documentales interactivos y espacios de exhibición universitaria. La orientación del monográfico no pasa, así, por elegir entre pasado o presente, sino por atender a los desplazamientos mediante los cuales ciertas preguntas retornan bajo nuevas condiciones.

Recepción y espectador contemporáneo

Este marco general conduce inevitablemente a una pregunta por el espectador. Las condiciones actuales de recepción audiovisual constituyen un primer punto de entrada. La investigación empírica desarrollada por Antonio Matei en el ámbito universitario muestra una transformación clara del ritual de visionado: la atención sostenida ha sido desplazada por prácticas de consumo caracterizadas por la simultaneidad de actividades, el uso constante de redes sociales y mensajería, y una creciente privatización del espacio de consumo, con predominio del visionado en solitario. Este escenario podría sugerir la figura de un espectador disperso o desvinculado; sin embargo, más que una ruptura del vínculo con la imagen, estas prácticas describen un modo de relación fragmentado, atravesado por la coexistencia de estímulos y por nuevas formas de socialización mediada.

Ahora bien, esta transformación de la recepción no implica la desaparición del impulso creador. Los datos sobre consumo conviven con una realidad igualmente significativa: la persistencia de espacios en los que los jóvenes continúan produciendo, mostrando y compartiendo sus relatos. El análisis de los festivales de cine universitarios desarrollado por Montserrat Jurado pone de relieve que estos contextos siguen funcionando como

lugares de formación, visibilización y reconocimiento, lo que confirma que, incluso, en un entorno de atención dispersa, persiste una apuesta por hacer imágenes y por narrar.

El documental y la experiencia del mirar

Este desplazamiento desde los modos de consumo hacia la experiencia que la imagen sigue siendo capaz de producir atraviesa buena parte de los textos del monográfico. Desde registros distintos, varios de ellos coinciden en concebir el audiovisual como un dispositivo que compromete al sujeto que mira. En su análisis de *Au hasard Balhazar*, Basilio Casanova Varela propone un modo de entender el ojo cinematográfico que no se apropia del mundo ni lo corrige, sino que permanece en una actitud de contemplación ante lo que acontece. El cine aparece como un ejercicio de atención, de exposición a lo real, antes que como un mecanismo de intervención o explicación.

Sin embargo, esta mirada no es neutra. En el ámbito del cine de no ficción, Raúl Roydeen García Aguilar subraya que los dispositivos de representación conservan la capacidad de transformar las visiones de la realidad social y los significados que organizan las relaciones entre sujetos, materialidades y poder. Esta potencia no se activa de manera automática: exige que la representación exceda la mera mimesis y se abra a nuevas perspectivas, a desocultamientos y a afecciones que permitan una aprehensión distinta de lo real. El documental no transforma por mostrar, sino por la forma en que hace visible algo singular en aquello que tendemos a percibir como común. En este punto, la forma deja de ser un simple soporte expresivo para convertirse en una operación decisiva.

Desde esta concepción, el espectador deja de ocupar una posición pasiva. El carácter reflexivo y asociativo del cine de no ficción da lugar a un espectador que cuestiona los modelos de mundo propuestos por las imágenes y decide si otorga o no su confianza a lo que se le presenta. Puestos en diálogo con los datos de Matei, estos planteamientos permiten descartar diagnósticos simplificadores: incluso, en condiciones de atención fragmentada, la imagen puede seguir interpelando y producir efectos en la relación del sujeto con lo real.

Documental interactivo y dispositivos de participación

Esta preocupación por el espectador reaparece, desde otro nivel, en el análisis del documental interactivo desarrollado por Sara González-Fernández. Su trabajo parte de la constatación de la constante reinención del documental desde el punto de vista del contenido, el formato, la emisión y la recepción, una transformación que lo ha convertido en uno de los recursos informativos digitales con mayor capacidad de adaptación a la audiencia. La pregunta que guía su investigación es clara: hasta qué punto los dispositivos de distribución condicionan la experiencia y el grado de implicación del espectador.

El estudio de los webdocs del Laboratorio de Innovación Audiovisual de RTVE (Lab RTVE) (*El lado oscuro de los filtros* y *Rescate en el Mediterráneo*) muestra cómo determinadas estrategias narrativas buscan ajustar la experiencia al usuario y desbordar el visionado lineal. No obstante, esta apertura se acompaña de una mirada crítica: el desarrollo del documental interactivo sigue siendo desigual, en especial, en regiones como América Latina, donde la falta de sostenibilidad económica limita su expansión. Según González-Fernández, a ello se suma la necesidad de problematizar el uso indiscriminado de la etiqueta “transmedia” cuando no existe una *verdadera* expansión narrativa. El interés no reside en la denominación, sino en la experiencia efectiva que los dispositivos producen.

Forma narrativa y transformación de la experiencia

Víctor Manuel Barbera Hernández y Alma Llerena Fernández identifican con precisión en su trabajo sobre el filme de Sorogoyen (2022), *As bestas*, la duplicación de su estructura narrativa como una operación formal que permite desplegar el conflicto desde perspectivas complementarias. Desde la lectura de conjunto que propone este monográfico, dicha duplicación puede pensarse, además, como una superficie de pliegue en la que el relato se estrecha, se repite y se desdobra, y adopta una forma próxima a la banda de Moebius. Podría tratarse, entonces, de un modo de organización

narrativa característico de la posmodernidad, tal como la define González Requena (2006), en la cual la progresión lineal cede ante dinámicas de repetición, retorno y estrangulamiento del sentido.

En este punto, resulta pertinente la formulación de Marqués Rodilla (2012) cuando señala que “el lenguaje es creativo” y que la palabra plena es “la única forma de hacer girar la banda de Moebius”, de “cambiar goce por deseo” (p. 88), y de interrumpir la repetición del síntoma. Desde esta perspectiva, la transformación de la trama clásica, y en particular su reduplicación, no puede entenderse como un recurso estilístico o como un rasgo formal circunstancial. Lo que se pone en juego es un desplazamiento ligado a la dificultad e, incluso, la imposibilidad de clausurar el relato, de otorgarle un cierre definitivo. La duplicación no buscaría de esta manera completar el sentido, sino mantenerlo en suspenso, sostener su apertura y hacer visible una experiencia que ya no puede resolverse con un *the end*.

Es en este punto donde la noción de *tercer ojo* adquiere pleno sentido. ¿Por qué no llamar así, como lo hace Basilio Casanova, a una forma de mirar que no se limita a identificar lo que está ahí, sino que se deja afectar por ello? Un ojo que no se orienta hacia fuera para dominar el objeto, sino que, al mirar el texto, vuelve sobre sí mismo; un ojo que no prejuzga ni clausura el sentido, sino que permanece abierto a lo que acontece. En la lectura de *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966), se habla de una experiencia radical que acontece en el cine: una mirada que no embellece ni explica, sino que sostiene esta exposición a lo real.

Ahora bien, este ojo no es solo mirada, también es cuerpo. Si el texto puede ser vivido de este modo es porque no se presenta solo como una construcción simbólica, sino como una materialidad densa, atravesada por el ser de quien lo produjo. De ahí que José Luis Castro de Paz y Asier Aranzubia Cob conciban el análisis como un “conocer, cuerpo a cuerpo con el texto”: no como una operación distante o aséptica, sino como un encuentro con otro cuerpo. En ese enfrentamiento, porque algo hay de lucha en ello, algo del texto toca, incomoda y se resiste; algo irrumpe en la experiencia del espectador antes de ser plenamente comprendido. El aná-

lisis nace precisamente ahí, como intento de dar forma a aquello que no se resuelve por completo en el visionado.

Historia, trauma y genealogías

Desde esta perspectiva, la exploración formal encuentra su anclaje histórico en el tipo de análisis que Aranzubia Cob y Castro de Paz desarrollan en su estudio de *El niño de Vallecas*. Situar la película en diálogo con la cultura y el cine de su época permite mostrar cómo la creación artística se vincula directamente con el trauma histórico de la posguerra. La generación de los llamados “niños de la guerra”, tanto en la literatura como en el cine, transforma esa experiencia traumática en impulso creador, en una necesidad de levantar acta de lo real.

Al respecto, la idea del *tercer ojo* se precisa aún más: filmar de frente, sin evasión, sostener la mirada ante aquello que duele. La creación artística aparece como respuesta a un impacto, como forma de dar lugar a lo que no puede ser negado ni suavizado. En este sentido, como señalan Hernández Martínez y Sánchez Vilela (2021), “lo que no encuentra lugar en la representación no desaparece de la subjetividad del individuo; puede permanecer oculto e irrumpir de forma más o menos violenta en producciones artísticas y comunicativas” (p. 287). La imagen audiovisual se configura, así, como un espacio donde aquello que no pudo ser plenamente tramitado retorna, exige forma y reclama una mirada capaz de sostenerlo. Este mismo núcleo (la relación entre trauma, forma y mirada) atraviesa el monográfico de manera transversal, desde el cine europeo de la década de 1960, hasta las prácticas documentales y digitales actuales.

En su conjunto, este monográfico no propone una teoría única del audiovisual contemporáneo, sino un recorrido argumental que permite sostener la heterogeneidad sin disolverla. Pensar el audiovisual hoy implica atender a las operaciones formales, perceptivas e institucionales que la imagen activa: desde la estructura narrativa, hasta los circuitos de exhibición; desde las prácticas de recepción, hasta los dispositivos interactivos. La invitación final es clara: adoptar ese tercer ojo que no pretende poseer la imagen, sino sostenerla; que no busca clausurar el sentido, sino mantener abierta la pre-

gunta; que entiende el acto de mirar como una experiencia que compromete al sujeto y lo sitúa frente a lo real sin mediaciones tranquilizadoras.

Referencias

- Aiordăchioae, A., Pamparău, C. y Vatavu, R.-D. (2024). Lifelogging meets alternate and cross-realities: An investigation into broadcasting personal visual realities to remote audiences. *Multimedia Tools and Applications*, 83, 46707-46730. <https://doi.org/10.1007/s11042-021-11310-3>
- Bresson, R. (dir.) (1966). *Au hasard Balthazar* [película]. Argos Films.
- Egea, J. L. (dir.) (1964). *El niño de Vallecas* [película]. Escuela Oficial de Cinematografía.
- Entrena-Serrano, C. (2025). Watch, scroll, repeat: How interface design shapes consumptive curation affordances on TikTok. *Social Media + Society*. <https://doi.org/10.1177/20563051251358529>
- González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista y posclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla.
- Hernández Martínez, E. y Sánchez Vilela, R. (2021). Representaciones de España y Latinoamérica en producciones audiovisuales. *MHJournal: Revista Internacional de Investigación en Comunicación*, 12(2), 287-290. <https://doi.org/10.21134/mhjournal.v12i.1424>
- Lotz, A. D. (2017). *Portals: A treatise on Internet-distributed television*. Michigan Publishing.
- Marqués Rodilla, C. (2012). Sobre la ideología de Lacan. *Trama & Fondo*, 32, 75-92. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4192935.pdf>
- Rodríguez Ortega, V. (2024). Audiovisual streaming, networked memory & Netflix: The spectator-interface. *Creative Industries Journal*, 17(3), 535-550. <https://doi.org/10.1080/17510694.2022.2150814>

- Scolari, C. A. (2021). *Las leyes de la interfaz: Diseño, ecología, evolución, tecnología*. Gedisa.
- Sorogoyen, R. (dir.) (2022). *As bestas* [película]. Arcadia Motion Pictures.
- Widdicks, K., Hazas, M., Bates, O. y Friday, A. (2019). Streaming, multi-screens and YouTube: The new (unsustainable) ways of watching in the home. En *CHI '19: Proceedings of the 2019 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems Paper N.º 466*, 1-13. <https://doi.org/10.1145/3290605.3300696>