

Cuatro puntos cardinales y un centro de gravedad para el documental contemporáneo en el Estado español¹

Josetxo Cerdán

■ *La realidad actual del documental dentro de la industria audiovisual en el Estado español constituye el objeto de debate de este artículo. El autor presenta una panorámica de la situación de este género desde una perspectiva no sólo industrial, sino también cultural, histórica y social, perspectiva necesaria para un sector en el que se mueven distintos tipos de intereses. El texto plantea las diferentes tensiones y altibajos que vive el documental, un género que ha experimentado en los últimos años un renacimiento dentro del terreno de producción audiovisual.*

«La situación del sector documental de la industria audiovisual española es una muestra de la crisis general que atraviesa la industria y sólo se podrá solucionar como parte de un nuevo modelo de relaciones entre las televisiones, las instituciones y la industria, configurado dentro de un mercado único europeo. La aplicación y el cumplimiento de las directrices europeas relativas a la televisión sin fronteras serían positivas si formaran parte de una visión estructural que abarcara otros elementos esenciales como la financiación de las televisiones, la distribución, las cuotas de producción independiente, etc. Sin una solución estructural, que se reclama y se propone insistentemente desde todos los sectores de la industria, el Estado español se verá relegado en el panorama audiovisual europeo con todas las consecuencias económicas y culturales que esto comporte, y el documental de producción española será sólo una víctima más» (2).

Josetxo Cerdán

Coordinador del Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la Universidad Autónoma de Barcelona

Me permito empezar este texto con una cita tan extensa simplemente para demostrar que las principales preocupaciones industriales que convergen en todos los foros en los que se trata el tema del documental ya existían hace una década, es decir, se trata de preocupaciones crónicas en el contexto audiovisual español. El documental ha vivido en el Estado español durante muchos años, demasiados, el sueño de los justos. No exagero, ya que tras el fracaso de la Ley Miró (1984) con el filón de cine documental que se había generado con la Transición, este cine ha permanecido administrativa e industrialmente muerto. Parece evidente que en los últimos tiempos esta tendencia empieza a romperse, como lo demuestra, por ejemplo, en el caso de Cataluña, la Resolución CTL/123/2003 del Instituto Catalán de las Industrias Culturales, de 9 de abril, por la que se aprueban una serie de ayudas para la producción de documentales de 55 minutos destinados a la televisión (3). Sin embargo, y pese a este tímido resurgimiento, el caso es que los problemas son los mismos y las soluciones que se proponen tampoco distan mucho de las que se planteaban hace diez años. Aquella solución estructural que solicita Meere se encuentra en la base de las reivindicaciones y de las acciones actuales. De esta manera, podemos concluir que el tema (el problema y sus posibles soluciones) se encuentra, desde hace demasiado tiempo, circulando en una especie de cinta de Moebius de la que parece no saber salir.

No basta, por lo tanto, plantear el tema del documental en términos exclusivamente industriales. De hecho, si analizamos los discursos oficiales que se han generado en torno al documental, veremos que existe una contradicción muy grave al proponer exclusivamente soluciones en términos industriales y económicos cuando la defensa se lleva a cabo desde el terreno de la relevancia cultural (4). Incluso nos resultan repetitivas las palabras del cineasta

chileno residente en Francia Patricio Guzmán: «Un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotos». Más recientemente, se ha pretendido reivindicar el documental como una muestra de la higiene y la calidad democrática de un país (5). Si el documental se reivindica en estos términos culturales y políticos, después carece de sentido cruzarse de brazos y esperar a que se aprueben una serie de medidas legislativas que faciliten la producción de aquello que, según parece desprenderse de los preámbulos, sólo puede ser producto de la salud de un país: industrial, cultural, democrática. Estos discursos demagógicos resultan estériles para abonar seriamente un terreno en el que el documental se pueda desarrollar. Para defender de verdad el documental como un espacio de creación necesario, no se puede ser tan superficial ni se puede caer en generalidades tan poco operativas. Por lo tanto, para hablar de documental en el contexto español contemporáneo, hay que hacerlo aceptando todas las paradojas y contradicciones que este territorio comporta: en primer lugar, las industriales, pero también las culturales y las estéticas. Así, partiremos de una serie de premisas, de espacios que ponen en tensión la realidad del documental español y que no pueden obviarse bajo ningún concepto para intentar superar aquellas posiciones acomodaticias pero escasamente productivas tan generalizadas hoy en día.

En primer lugar, debe convenirse que en el panorama actual del documental español se mueven dos tipos de intereses y de perfiles profesionales. Por una parte, están los que responden a una formación más periodística y televisiva; sobre todo profesionales de la televisión que, con los años, han decidido probar suerte en la independencia (tanto del medio, de la emisora, como de las limitaciones de producción y estéticas que generan) y han formado productoras o bien se presentan como *free lance* para la realización de documentales. Por otra parte, los que provienen del mundo del cine (algunos de ellos ya vinculados a este período de pujanza del documental durante los años de la Transición), acostumbrados a dinámicas de producción y planteamientos estéticos diferentes. La convivencia entre estos dos grupos no es fácil, y mucho menos cuando lo que se dirime en estos momentos (con un atraso escandaloso respecto del entorno europeo (6) y en un momento de crisis que no puede ser en absoluto beneficioso) es la manera en que las televisiones

y las diferentes administraciones del Estado español colaborarán en la financiación específica del documental. Porque lo que se encuentra ahora sobre la mesa de negociación, cuando el documental ya ha pasado al primer plano de la actualidad, no son más que las ayudas para el desarrollo y el asentamiento del género y, de rebote, de los profesionales del género. De todos modos, el problema de la convivencia del documental con el periodismo no concierne en exclusiva a la realidad española. Como ha recordado hace poco Brian Winston (7), la propagación del *direct cinema* a partir de la década de los sesenta ha convertido al documental en algo vinculado casi en exclusiva al periodismo, olvidando la herencia anterior. La confusión interesada del documental con el periodismo y su equiparación al *factual* se convierte así en un problema real para la subsistencia del género documental. Es cierto que esta aproximación del documental y el periodismo ha permitido la supervivencia del primero en uno de los momentos más difíciles de su historia y, sobre todo, ha sido la manera más efectiva de conseguir una vía de financiación por parte de la industria televisiva. Sin embargo, esto no debe hacernos perder de vista la diferencia fundamental que establece Winston entre el periodista y el documentalista: mientras el primero se debe, por tradición, a la audiencia, el documentalista, por el contrario, establece su compromiso y, por lo tanto, su verdadera relación con los protagonistas de su película (8). Así, no hay que perder de vista que, pese al papel histórico que ha desarrollado el periodismo para la introducción del documental en las líneas de financiación de la televisión, el espacio de encuentro necesario entre cineastas y periodistas en el documental debe ser el espacio de compromiso con los protagonistas de las películas. Se trata de algo innegociable en los productos destinados a las salas, y que también debería serlo en los productos destinados en exclusiva a la televisión. De no ser así, el producto podría ser un reportaje periodístico o incluso un *factual program*, pero nunca un documental.

En segundo lugar, otro de los temas que pone en tensión la realidad actual del documental en el Estado español es el hecho de que se trata, en principio, de un tipo de producción mucho más barato que la ficción: tanto en el frente televisivo (9) como en el cinematográfico. En principio, parece que esto no debería suponer ningún tipo

de problema, pero si lo analizamos con atención surgen las paradojas. El repentino interés por el documental, ya sea producido para rentabilizarse primero en la gran pantalla, o con la pequeña pantalla como único objetivo, supone un claro descenso de los presupuestos de las producciones (10). En definitiva, pasar de producir ficción a producir documentales es más barato y, en consecuencia, más accesible (en el terreno inmediato para un productor y, a medio y largo plazo, para una producción nacional). Es decir, la proliferación de producción de documentales abarata la media de la producción audiovisual y, por tanto, reduce el capital invertido cuando, como en el caso que nos ocupa, no se incrementa el número de horas producidas. Así, la diversificación de la producción, con la atención de la que parece ser objeto el documental, puede finalmente esconder una descapitalización del audiovisual español.

Estrechamente relacionado con todo lo anterior existe también el hecho, denunciado hace algunos meses por Jaime J. Pena (11), de que el cine de autor se ha marginado hasta el extremo de hacerlo casi desaparecer en la década de los noventa. El único refugio que le ha quedado a este tipo de producción en los últimos años ha sido el documental. Según lo que hemos visto hasta aquí, resulta evidente que esto no es así única y fundamentalmente por una opción estética, sino más bien por condicionamientos económicos. Así, pues, y aunque pueda parecer paradójico, la proliferación del documental puede suponer una trampa que redunde, en primer lugar, en una descapitalización general de las producciones y, en segundo lugar, en el hecho de que el espacio ganado para el documental se convierta en el único espacio de subsistencia para los directores con las propuestas más radicales y alternativas del mercado. Sería una manera de obligar a los que corren más riesgos formales a limitarse cada vez más a unos sistemas de producción artesanales (12) y de supervivencia. Aunque, evidentemente, esta paradoja también puede tener una lectura en positivo: la aparición del documental en el panorama audiovisual puede facilitar la producción, aunque de forma misérrima, de una serie de realizaciones que, de no ser así, parece que no quepan en el conjunto actual de la producción audiovisual del Estado español.

Siguiendo con el mismo tema, y teniendo como base la idea de que el documental es un terreno de producción más

barato que el de la ficción, podría parecer que se trata del ámbito ideal para poner a prueba el valor de nuevos realizadores (o incluso de nuevos productores). Pero la realidad es muy distinta, de hecho el renacimiento del documental en los últimos años, y hasta hoy, ha permitido la irrupción de muy pocos nuevos documentalistas. Por el contrario, ha resultado clave para que un número considerable de realizadores consagrados, que desde hace algunos años no podían poner en marcha proyectos de ficción (sobre todo por la fuerte irrupción de nuevos cineastas en el panorama nacional de principios de los noventa), se haya decantado por el documental. Este fenómeno ha podido observarse más claramente en el sector de los que hemos convenido calificar como cineastas, aunque también se ha dado en el televisivo. En consecuencia, y como nueva paradoja, tenemos que la nueva atención de la que parece ser objeto el documental no pasa por la aparición de nuevos valores, sino por el retorno de algunos realizadores consolidados que hacía mucho tiempo que no ponían en marcha nuevas obras. Así, son muy pocos los documentalistas noveles que han podido aprovecharse de la nueva situación. Pese a todo, es evidente que existen muchos periodistas formados, sobre todo a partir de la implantación de las televisiones autonómicas, así como directores de cine con unos cuantos títulos a sus espaldas, que han podido desarrollar sus proyectos gracias a la nueva situación. Y esto ha sucedido tanto en el ámbito de la realización como en el de la producción: las producciones de documentales aparecen vinculadas a empresas, ya sean de perfil televisivo o cinematográfico, que ya cuentan con un cierto recorrido. No existe, pues, una verdadera renovación de realizadores como pudo suceder, por ejemplo, a principios de los noventa, tanto en la ficción televisiva (con la proliferación de las teleseries(13)) como en la cinematográfica.

Otra tensión que se establece en este contexto es la del centro y la periferia, que también viene generada por la diferencia presupuestaria que supone la producción de documentales frente a la ficción. El audiovisual español ya hace años que ha centralizado la producción en Madrid. Otros centros con cierta tradición en el sector, como Valencia y Barcelona, han visto como en los últimos años se reducía su capacidad de generar productos (y sobre todo la capacidad de situarlos en el mercado). La reaparición del

documental, como mínimo en Cataluña, ha servido de red de salvación para un audiovisual que se hallaba en plena crisis (especialmente en el sector cinematográfico). No obstante, al mismo tiempo, la situación también ha servido para distanciar, aún más, las producciones periféricas de las producciones generadas en el centro. El documental ha salvado la cara de la producción audiovisual en Cataluña, pero a su vez es el motivo de que la distancia de las formas de producción con Madrid haya crecido.

Todas estas tensiones, que nacen en un ámbito económico e industrial pero que tienen sus consecuencias más evidentes en el terreno de la estética y la cultura, dan forma a la última realidad del documental español contemporáneo. Una realidad, por lo tanto, fracturada, ya que estas tensiones impiden un desarrollo armónico y homogéneo. Por otra parte, esta fractura no deja de ser una consecuencia más del momento que vivimos, en el que las verdades absolutas se han roto en mil pedazos y la realidad se presenta fragmentada, si no atomizada. Así, no tiene por qué parecernos extraño que como documental se nos presenten productos tan diferentes como *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), *Asaltar los cielos* (José Luis López Linares y Javier Rioyo, 1996), *Mones com la Becky* (Joaquín Jordá y Núria Villazán, 1999), *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000), *En construcción* (José Luis Guerin, 2001), *Polígono sur* (Dominique Abel, 2001), *Machín toda una vida* (Núria Villazán, 2002), *Cravan vs. Cravan* (Isaki Lacuesta, 2002) o *El gran Gato* (Ventura Pons, 2002). La naturaleza de cada uno de estos proyectos responde a planteamientos de producción y objetivos estéticos y comerciales diferentes (14) (y esto teniendo en cuenta que la lista se ha visto limitada a producciones estrenadas en la sala, ya que en el terreno televisivo las diferencias de producción, formato y objetivos se incrementan aún más). Lo que parece evidente en el actual esplendor del documental en el Estado español es que responde, además, a una necesidad de la industria audiovisual de diversificar la producción y, sobre todo, de ponerse a la page con la realidad europea circundante, más que a una necesidad social. Es decir, detrás de la situación se encuentra la industria, pero no la sociedad, como mínimo no en los términos necesarios.

Si revisamos rápidamente la historia del documental en el Estado español podemos encontrar dos momentos

especialmente destacados, y en ambos existe una clara vinculación con un período de cierta agitación social: por una parte, los años de la República (1931-1936) y, por otra, los últimos momentos de la Transición (1970-1984). En el primer caso, con la llegada de la República pueden ponerse en juego una serie de libertades públicas que permiten la reconversión de un cine documental realizado principalmente con fines propagandísticos hacia un cine mucho más interesante e intenso en términos sociales y estéticos: desde las películas rodadas en las Misiones Pedagógicas, hasta películas «de velo y mantilla» o *Las Hurdes*, de Luis Buñuel. Los dos elementos que destacan en este nuevo documental son el formativo (como objetivo social) y el vanguardista (como objetivo estético). Todo este esfuerzo documentalista cristalizó finalmente en las interesantes producciones de propaganda bélica de la Guerra Civil. El segundo período de esplendor encuentra su principal plantel en el ámbito de la televisión, y se produce en el período previo a la Transición. La aparición en 1966 de TVE-2 (o UHF, como se conocía entonces) significó la puesta en marcha de un verdadero laboratorio de creación, no sólo documental, pero sí eminentemente documental, que permaneció activo durante una década. En la experiencia participaron jóvenes cineastas y realizadores que representaban lo que hoy podemos considerar una clara muestra de los posicionamientos políticos, culturales y sociales que más adelante se materializarían de forma clara durante la Transición. Con la llegada de este período, se crearon expectativas en torno de la recuperación de libertades que, unidas a la difusión en todo el Estado de algunas corrientes cinematográficas y culturales como el *underground*, permitieron que se produjese un nuevo momento de auge del documental. Sin embargo, con la *normalización democrática*, a principios de los ochenta, y con la promulgación de una legislación favorable a los proyectos de gran presupuesto que condenaban los modelos de financiación más alternativos a la desaparición, se puso de manifiesto que el resurgimiento del género, había sido, nuevamente, temporal.

Resulta difícil pensar que el documental surja hoy en día con unas bases sociales similares. Esto supone un serio problema para un desarrollo armónico del documental, más o menos tan serio como el apoyo institucional específico para el género. En la actualidad, los documentalistas del

Estado español no son la vanguardia de una sociedad exigente con sus formas de política, cultura y ocio. Tanto realizadores como productores se enfrentan a la difícil tarea de rastrear espacios de preocupación social, estética y política que no pueden localizarse fácilmente (15). Así, no resulta casual que podamos identificar dos líneas temáticas principales en los documentales españoles, aunque ambas coincidan en situar el conflicto en un espacio ajeno al espectador, lejano al público. La primera de estas dos líneas sería la del documental histórico, que muestra siempre un conflicto históricamente cerrado y, por tanto, lejano. La segunda línea pone en escena la *alteridad*, los espacios conflictivos diferentes del propio. En el primer caso encontramos principalmente los documentales que basados en la Guerra Civil española (y sus inmediatas consecuencias) y que plantean conflictos superados, por la Transición democrática del país: la democratización plantea un nuevo punto y aparte y, a pesar de que algunos de esos documentales se autodenominen reparadores de una injusticia histórica, se trata de una injusticia que se sitúa siempre en un tiempo pasado. Se trata, por ejemplo, de la distancia que va desde *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), una película que hablando del pasado interroga a la sociedad española sobre su presente en construcción, hasta *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001), cuyas imágenes llegan hasta el presente con la función de adentrarse de forma más férrea en el pasado (irrecuperable). A la segunda línea pertenecerían la gran cantidad de documentales que tratan de realidades contemporáneas pero lejanas: *El juego de Cuba* (Manuel Martín Cuenca, 2001), *El caso Pinochet* (Patricio Guzmán, 2001) o *Balseros* (Carles Bosch y Josep Maria Domènech, 2002).

En definitiva, existen pocos documentales españoles contemporáneos que indaguen sobre conflictos presentes y propios de la sociedad española, y los que lo hacen establecen unas estrategias discursivas oscilantes y poco definidas. Los ejemplos más evidentes en este sentido son documentales como *En construcción* (José Luis Guerín, 2001), *Asesinato en febrero* (Eterio Ortega, 2001), *Polígono Sur* o, incluso, *Fuente Álamo. La caricia del tiempo* (Pablo García, 2001). La mayoría de estos documentales, que pretenden investigar en la sociedad española contemporánea, tienen en común el hecho de que a partir de un evidente compromiso con los personajes (perdedores

en la mayor parte de los casos), no dejan de proyectar sobre todos ellos unos estereotipos cinematográficos y sociales, que más que aproximarlos al espectador, establecen una capa entre éste y los personajes. Aunque esto pueda resultar beneficioso para la película, ya que el espectador acaba convirtiéndose en cómplice del tratamiento estereotipado (como en el caso de *En construcción*, que no por casualidad se ha convertido en el documental español más visto de todos los estrenados en los últimos años), es peligroso porque establece unas mediaciones demasiado evidentes. De esta manera, las películas funcionan a la perfección como construcciones estéticas, pero se alejan de un análisis social o político. Además, resulta paradójico que en este grupo de documentales la historia, el pasado y la memoria no se den cita casi nunca. Un caso evidente lo encontramos en *Asesinato en febrero*, donde lo que consigue el director, Eterio Ortega, es establecer una discusión sobre el tema de ETA en términos sociales, pero suspendiendo las cuestiones básicas. Vale la pena recordar, por el paralelismo que se puede establecer temáticamente, que uno de los documentales de la generación de la Transición, *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979), empezaba con un monólogo de Francisco Letamendía en el que, sin parar de moverse, como cerrado por el encuadre, éste trazaba una historia del País Vasco desde el siglo XV hasta el nacimiento de ETA. La película de Ortega sigue la opción opuesta: no existen razones históricas de la situación, expone una acción y sus consecuencias. Y aunque en la mayoría de casos se trata de películas muy válidas, acaba echándose de menos un mecanismo de vinculación con la sociedad y que no sea, a su vez, una lente que circunscriba la imagen final al arbitrio exclusivo del realizador.

Josep Maria Català nos recordaba recientemente la importancia del sentimiento de *melancolía* en el arte contemporáneo (y, por tanto, en el documental como forma artística) y las diferencias con el sentimiento de *nostalgia*: «Sienten nostalgia quienes toman partido por lo que ha desaparecido, mientras que la melancolía es una manera de captar emocionalmente los cambios y el paso del tiempo sobre la realidad. La nostalgia es un gesto individual, mientras que la melancolía es social» (16). Es decir, la *melancolía* incorpora dos términos que parecen difícilmente conciliables en gran parte del documental español

contemporáneo: historia y sociedad. De manera que, como mínimo una pieza de este mecanismo de vinculación entre la sociedad española y sus documentales (y, por tanto, sus documentalistas), no es otra que la *melancolía*. Tal vez el mejor ejemplo de ello sea la magnífica película de Joaquín Jordá y Núria Villazán, *Mones com la Becky*. Pero siguiendo con Català: «Es (la melancolía) un sentimiento ambiguo, pero tremendamente fértil. Un sentimiento que nos mueve a la acción, pero que al mismo tiempo nos preserva de movimientos violentos, drásticos y definitivos. Un sentimiento, en fin, absolutamente imprescindible para entender una nueva realidad que está hecha con la amalgama de una realidad perdida y de otra realidad que aún no ha sido encontrada» (17). Si decíamos que uno de los grandes problemas del documental español contemporáneo consiste en el enlace entre pasado-presente y sociedad, esta *amalgama de realidades* es la catalizadora perfecta para lograr superar este problema. El documental español debe mirar la realidad incorporando presente, pasado y futuro en un discurso que no por coherente deje de ser complejo, y esta complejidad vendrá delimitada por los cuatro puntos cardinales que hemos pretendido esbozar en estas líneas: la industria, la cultura, la historia y la sociedad. Pero para moverse con soltura entre estos cuatro puntos cardinales se necesitará un centro de gravedad que los sitúe sobre el terreno, y este punto de gravitación encuentra una de sus mejores expresiones, una de sus caras más evidentes, en algo tan contemporáneo como la *melancolía*.

Notas

1. Algunas partes de este texto son reelaboraciones de un texto anterior «Irregularities in a Singular Process: The Spanish Documentary Boom» presentado el 17 de diciembre de 2002 en el marco de *Visible Evidence. Films, médias, realité, celebrado en la ciudad de Marsella*.
2. MARCO MEERE, «El documental en España y Europa: audiencia y producción», en Boletín FUNDESCO, núm. 139, abril de 1993, p. 10. Es cierto que el texto de Meere no hace referencia al documental (a pesar del título), sino que habla de lo que los anglosajones conocen con el nombre de factual programs, y que podríamos definir como programas «basados en hechos o programas de la realidad», por lo que recurre a espacios como *Informe semanal* o *¿Quién sabe donde?* para ilustrar el texto. Según el concepto que utilizo, el documental sería un subtipo de factual program, pero sólo un subtipo (y hablando siempre desde una ordenación del audiovisual muy general).
3. Ya expusimos en nuestros textos anteriores otras iniciativas en la misma línea: JOSETXO CERDÁN Y CASIMIRO TORREIRO, «Entre la esperanza y el desaliento. Situación actual del documental en España», en JOSEP MARIA CATALÀ, JOSETXO CERDÁN Y CASIMIRO TORREIRO [ed.], *Imagen, Memoria y Fascinación. Notas sobre el documental en España*, Ocho y Medio, Festival de Cine Español de Málaga, Madrid, 2001, p. 139-151; y JOSETXO CERDÁN, «El documental», en MARIA COROMINAS Y MIQUEL DE MORAGAS [ed.], *Informe de la comunicació a Catalunya (2001-2002)*, UAB, Bellaterra, 2003, p. 113-116. También es cierto que en los últimos meses se han generado algunas malas noticias, principalmente desde el ámbito de la exhibición; las últimas producciones españolas estrenadas no han sido capaces de llegar (ni tan siquiera de aproximarse) al nivel de espectadores que marcó *En construcción* (José Luis Guerín, 2001).
4. La reivindicación cultural de la producción audiovisual en general se lleva a cabo prácticamente desde que el cine se reconoce como actividad creativa y es un lugar común al que se retorna siempre que existe algún sector industrial interesado en promover una política proteccionista.
5. JOAN GONZÁLEZ, «Una mirada al entorno documental», en *Quaderns del CAC*, 14, septiembre-diciembre 2002, p. 91-96. No es éste el lugar para discutir las formas de legitimación y reivindicación que se establecen actualmente para el documental, pero que sirva de piedra de toque recordar la gran cantidad de documentales que se han prohibido por la censura en sus países de producción (empezando por la película de Luis Buñuel *Las Hurdes* (1933), cuya exhibición fue suspendida por las autoridades de la Segunda República española) y de todos los documentales que se han tenido que producir en la clandestinidad o en períodos de dudosa legitimidad democrática de los entes de poder (como puede ser también el caso de la Transición española), por no mencionar, ya que se trataría en primer lugar de películas de propaganda, de dos filmes como *El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens, 1934)* y *Olimpiada (Olympia, 1938)*, ambos filmados por Lenny Riefenstahl por mandato directo del III Reich alemán. Así, pues, no creo que el documental pueda vincularse a la salud democrática de un país, pero sí suele tomar más fuerza cuando se atraviesan momentos de cierta agitación social (y con esto no me refiero sólo a la proliferación de documentales sociales o combativos).
6. Este atraso ya lo denuncia Meere en 1993 (*op. cit.*).
7. BRIAN WINSTON, *Lies, Damn Lies and Documentaries*, British Film Institute, Londres, 2001.
8. Cuando el documentalista cruza esta línea para ponerse al servicio de unas ideas previas, se sitúa en el incómodo terreno del filme de propaganda, un tipo de documental en el que los protagonistas pasan a estar al servicio de las ideas. En este sentido, es digno de mención el trabajo del GPO británico, que fue capaz de darle la vuelta al planteamiento propagandístico de su producción (pasos que después, durante la Segunda Guerra Mundial, fueron desarrollados magistralmente por Humphrey Jennings). Sobre este tema se puede consultar JOSEP MARÍA CATALÀ Y JOSETXO CERDÁN, «La mirada y la ira», en CARLOS F. HEREDERO Y JOSÉ ENRIQUE MONTERDE, *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine*

británico, Festival Internacional de Cine de Gijón, Gijón, 2001, p. 53-63.

9. En este sentido, tampoco está de más que los programas más baratos en el terreno de los *factuals*, en los que se incluiría como hemos dicho en la primera nota el documental como un subtipo, sean los programas de tele-realidad (programas que además permiten una gran rentabilidad, ya que generan parásitos a lo largo de toda la programación de la emisora en la que se emiten).
10. Tampoco parece secundario, aunque no sea el momento de discutirlo, el hecho de que este paso se dé en un momento especialmente clave en el que la televisión se convierte en la fuente principal de financiación del audiovisual (obligada por ley) y en el que las directrices de la Comunidad Europea relativas a la televisión sin fronteras son cada vez más claras.
11. JAIME J. PENA, «Cine español de los noventa: Hoja de reclamaciones», en *Secuencias*, 16, segundo semestre de 2003, p. 38-54.
12. El término lo extraigo de una conversación con el director de *Cravan vs. Cravan* (2002), Isaki Lacuesta.
13. Véase MARIO GARCÍA DE CASTRO, *La ficción televisiva popular*, Gedisa, Barcelona, 2002.
14. En los últimos años se han realizado serios esfuerzos en nuestro país para intentar poner un poco de orden en este cajón de sastre en el que se ha convertido el término *documental*, pero el más destacable de todos es el artículo de JOSEP MARIA CATALÀ, en el que empezó a reivindicar el término *film-ensayo*: «El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva», en *Archivos de la Filmoteca*, 34, febrero 2000, p. 78-96. Este texto fue premiado como mejor artículo de investigación del año por la Asociación Española de Historiadores de Cine, y desde entonces el término film-ensayo ha tenido bastante buena fortuna tanto entre teóricos como entre cineastas.
15. No se me escapa que, en este sentido, se puede argumentar que serán las cifras que ofrecen las películas

en taquilla o en el *share* televisivo las que acabarán marcando las referencias culturales y políticas. Pero se trata de un argumento excesivamente débil. Veámoslo con dos ejemplos. El documental televisivo que ha arrastrado a más espectadores en todo el mundo en 2003 (hasta hoy) ha sido la coproducción internacional *La odisea de la especie*, que programó TVE en *prime time* y en su primer canal. En toda la campaña de promoción de la obra la palabra *documental* no se utilizó ni una sola vez. Así que difícilmente éste puede ser el modelo a seguir para que el género se encuentre con la sociedad. En cuanto a las salas, la gran sensación de la temporada ha sido *Bowling for Columbine*, una superproducción documental, perfectamente válida en cuanto a sus apuestas formales, pero que sólo se puede orquestar desde un lugar como Hollywood. Por tanto, en este caso es el modelo de producción el factor que invalida el ejemplo.

16. JOSEP MARIA CATALÀ, «La necesaria impureza del nuevo documental», en *Documentaria* 2003. Muestra Internacional de Cine Documental de Mujeres. *Sexo, Mentiras y Mundialización*, Catálogo, Santa Cruz de Tenerife, 2003, p. 25.

17. Op. cit., p. 26.