

# Quatre punts cardinals i un centre de gravetat per al documental contemporani a l'Estat espanyol<sup>1</sup>

**Josetxo Cerdán**

■ *La realitat actual del documental dins de la indústria audiovisual a l'Estat espanyol és l'objecte de debat d'aquest article. L'autor presenta una panoràmica de la situació d'aquest gènere des d'una perspectiva no només industrial, sinó també cultural, històrica i social, necessària per a un sector en què es mouen diversos tipus d'interessos. El text planteja les diferents tensions i alts i baixos que viu el documental, un gènere que ha experimentat en els darrers anys un renaixement dins del terreny de producció audiovisual.*

"La situació del sector documental de la indústria audiovisual espanyola és una mostra de la crisi general que travessa la indústria i només es podrà solucionar com a part d'un nou model de relacions entre les televisions, les institucions i la indústria, configurat dins d'un mercat únic europeu. L'aplicació i el compliment de les directrius europees en relació amb la televisió sense fronteres seria positiva si forma part d'una visió estructural que abasta altres elements essencials com el finançament de les televisions, la distribució, quotes de producció independent, etc. Sense una solució estructural, que es demana i es proposa insistentment des de tots els segments de la indústria, l'Estat espanyol es veurà relegat en el panorama audiovisual europeu amb totes les conseqüències econòmiques i culturals que això comporti, i el documental de producció espanyola només serà una víctima més" (2).

Si em permeto començar aquest text amb una citació tan extensa és simplement per demostrar que les principals

preocupacions industrials que convergeixen en tots els fòrums en què es tracta el tema del documental ja existien fa una desena d'anys, és a dir, són cròniques en el context audiovisual espanyol. El documental ha viscut a l'Estat espanyol durant mots anys, massa anys, el somni dels justos. No exagero, ja que, després que la Llei Miró (1984) fes fallida amb el filó de cinema documental que s'havia generat amb la Transició, aquest cinema ha estat administrativament i industrialment mort. És evident que en els darrers temps sembla que aquesta tendència s'està trencant, tal com ho demostra, per exemple, en el cas de Catalunya, la Resolució CTL/123/2003 de l'Institut Català de les Indústries Culturals, de 9 de abril, amb la qual s'aproven un seguit d'ajuts per a la producció de documentals de 55 minuts destinats a la televisió (3). Però el cas és que a pesar d'aquesta revifalla tímida, els problemes són els mateixos i les solucions que es proposen tampoc no disten gaire de les que es plantejaven fa una dècada. Aquella solució estructural que sol·licita Meere es troba a la base de les reivindicacions i les accions actuals. D'aquesta manera, podem concloure que el tema (el problema i les seves possibles solucions) es troba, des de fa massa temps, circulant en una mena de cinta de Möebius de la qual sembla que no sàpiga sortir.

No n'hi ha prou, per tant, a plantejar el tema del documental en termes exclusivament industrials. De fet, si analitzem els discursos oficials que s'han generat al voltant del documental, veiem que hi ha una contradicció molt greu en proposar exclusivament solucions en termes industrials i econòmics quan la defensa es fa des del terreny de la rellevància cultural (4). Ja se'ns fan repetitives les paraules del cineasta xilè resident a França Patricio Guzmán: "Un país sense cinema documental és com una família sense àlbum de fotos". Més recentment, s'ha volgut reivindicar el documental com una mostra de la higiene i la qualitat

---

**Josetxo Cerdán**

*Coordinador del Master en Teoria i Pràctica del Documental Creatiu de la Universitat Autònoma de Barcelona*

democràtica d'un país (5). Si el documental es reivindica en aquests termes culturals i polítics, després no té sentit fer com si res i esperar que s'aprovin un seguit de mesures legislatives que facilitin la producció del que, segons sembla que es digui als preàmbuls, només pot ser producte de la salut d'un país: industrial, cultural, democràtica. Aquests discursos demagògics són estèrils per abonar seriosament un terreny en el qual el documental es pugui desenvolupar. Si volem defensar de veritat el documental com un espai de creació necessari no es pot ser tan superficial ni es poden caure en generalitats tan poc operatives. Per tant, per parlar de documental en el context espanyol contemporani, cal fer-ho acceptant totes les paradoxes i contradiccions que aquest territori comporta: en primer lloc, les industrials, però també les culturals i les estètiques. Partirem, doncs, d'un seguit de premisses, d'espais que posen en tensió la realitat del documental espanyol i que no poden ser obviades sota cap concepte per intentar superar aquelles posicions acomodaticies però escassament productives tan generalitzades avui dia.

En primer lloc, s'ha de convenir que en panorama actual del documental espanyol es mouen dos tipus d'interessos i de perfils professionals. D'una banda, hi ha els qui responen a una formació més periodística i televisiva; sobretot professionals de la televisió que, amb el pas dels anys, han decidit provar sort en la independència (tant del mitjà, de l'emissora, com de les estreteses de producció i estètiques que generen) i han format productores o bé es presenten com a *free lance* per a la realització de documentals. De l'altra, els qui provenen del món del cinema (alguns d'ells ja vinculats a aquest període d'embranchada del documental durant els anys de la Transició), acostumats a dinàmiques de producció i plantejaments estètics diferents. La convivència entre aquests dos grups no és fàcil, i molt menys quan el que es dirimeix en aquests moments (amb un endarreriment escandalós respecte de l'entorn europeu (6) i en un moment de crisi que no pot ser gens beneficiós) és la manera com les televisions i les diferents administracions de l'Estat espanyol col·laboraran en el finançament específic del documental. Perquè el que ara és sobre la taula de negociació, quan el documental ja ha passat al primer pla de l'actualitat, no és res més que els ajuts per al desenvolupament i l'assentament del gènere i, de retruc, dels professionals del gènere. De tota manera, el

problema de la convivència del documental amb el periodisme no concerneix en exclusiva la realitat espanyola. Tal com ha recordat fa poc Brian Winston (7), la propagació del *direct cinema* a partir de la dècada dels seixanta ha convertit el documental en quelcom lligat gairebé en exclusiva al periodisme, tot oblidant l'herència anterior. La confusió interessada del documental amb el periodisme i la seva equiparació al *factual* es converteix així en un problema real per a la subsistència del gènere documental. És cert que aquesta aproximació del documental i el periodisme ha permès la supervivència del primer en un dels moments més difícils de la seva història i, sobretot, ha suposat la manera més efectiva d'aconseguir una via de finançament per part de la indústria televisiva. Però això no ens ha de fer perdre de vista la diferència fonamental que estableix Winston entre el periodista i el documentalista: mentre el primer es deu, per tradició, a l'audiència; el documentalista, per contra, estableix el seu compromís i, per tant, la seva relació de veritat, amb els protagonistes de la seva pel·lícula (8). D'aquesta manera, no es pot perdre de vista que, a pesar del paper històric que ha desenvolupat el periodisme per a la introducció del documental en les línies de finançament de la televisió, l'espai de trobada necessari entre cineastes i periodistes en el documental ha de ser l'espai de compromís amb els protagonistes de les pel·lícules. I això és innegociable en els productes destinats a les sales, però hauria de ser-ho igualment en els productes destinats en exclusiva a la televisió. Si no és així, el producte podria ser un reportatge periodístic o, fins i tot, un *factual program*, però mai un documental.

En segon lloc, un altre dels temes que posa en tensió la realitat actual del documental a l'Estat espanyol és el fet que es tracta, en principi, d'un tipus de producció molt més barata que la de ficció: tant en el front televisiu (9) com en el cinematogràfic. En principi, sembla que això no hauria de suposar cap mena de problema, però quan hi parem atenció sorgeixen les paradoxes. L'interès sobtat pel documental, ja sigui produït per rendibilitzar-se primer a la gran pantalla, o bé tingui com a objectiu exclusiu la petita pantalla, suposa un clar descens dels pressupostos de les produccions (10). En definitiva, passar de produir ficció a produir documentals es més barat i, per tant, més accessible (en el terreny immediat per a un productor, i a mig i llarg termini per a una producció nacional). És a dir, la proliferació

de producció de documentals abarateix la mitjana de la producció audiovisual i, per tant, redueix el capital invertit quan, com en el cas que ens ocupa, no s'incrementa el nombre d'hores produïdes. Així, doncs, la diversificació de la producció, amb l'atenció de què sembla ser objecte el documental, pot acabar amagant una descapitalització de l'audiovisual espanyol.

Estretament relacionat amb tot això hi ha el fet, denunciat fa uns quants mesos per Jaime J. Pena (11), que el cine d'autor s'hagi marginat gairebé fins a fer-lo desaparèixer en la dècada dels noranta. L'únic refugi que li ha restat a aquest tipus de producció en els darrers anys ha estat el documental. Segons el que hem vist fins aquí, és evident que això no és així només i fonamentalment per una opció estètica, sinó més aviat per condicionaments econòmics. Així, doncs, i encara que pugui semblar paradoxal, la proliferació del documental pot suposar una trampa que redundi, en primer lloc, en una descapitalització general de les produccions i, en segon lloc, en el fet que l'espai guanyat per al documental es converteixi en l'únic espai de subsistència per als directors amb les propostes més radicals i alternatives del mercat. Seria una manera d'obligar els que corren més riscos formals a limitar-se cada cop més a uns sistemes de producció *artesans* (12) i de supervivència. Tot i que, evidentment, aquesta paradoxa també pot tenir la lectura en positiu: l'aparició del documental en el panorama audiovisual pot permetre que es produeixin, encara que de forma misèrrima, un seguit de realitzacions que si no és així sembla que no tinguin cabuda en el conjunt actual de la producció audiovisual de l'Estat espanyol.

Seguint amb el mateix tema, i tenint com a base la idea que el documental és un terreny de producció més barat que el de la ficció, podria semblar que es tracta de l'àmbit ideal on posar a prova el valor de nous realitzadors (o fins i tot de nous productors). Però la realitat és molt diferent, de fet el renaixement del documental en els darrers anys, i fins avui, ha permès la irrupció de molt pocs nous documentalistes. Per contra, ha estat clau perquè un bon nombre de realitzadors consagrats, que d'uns quants anys ençà no podien endegar projectes de ficció (sobretot per la forta irrupció de nous cineastes en el panorama nacional de principis dels noranta), s'hagi decantat pel documental; aquest fenomen ha estat molt més clar en el sector dels que hem convingut a anomenar cineastes, encara que també

s'ha donat en el televisiu. Per tant, i com a nova paradoxa, tenim que la nova atenció de què sembla ser objecte el documental no passa per l'aparició de nous valors, sinó pel retorn d'alguns realitzadors consolidats que feia molt de temps que no posaven en marxa noves obres. Així, doncs, són molt pocs els documentalistes novells que s'han pogut aprofitar de la nova situació. Amb tot, és evident que són molts els periodistes formats, sobretot a partir de la implantació de les televisions autonòmiques, i els directors de cinema amb uns quants títols a l'esquena els que han pogut desenvolupar els seus projectes gràcies a la nova situació. I això s'ha esdevingut tant en l'àmbit de la realització com en el de la producció: les produccions de documentals apareixen lligades a empreses, siguin de perfil televisiu o cinematogràfic, que ja tenen un cert recorregut. No hi ha, doncs, una veritable renovació de realitzadors com es va poder donar, per exemple, a principis dels noranta, tant en la ficció televisiva (amb la proliferació de les telesèries (13)) com en la cinematogràfica.

Una altra tensió que s'estableix en aquest context és la del centre i la perifèria, que també ve generada per la diferència pressupostària que suposa la producció de documentals enfront de la ficció. L'audiovisual espanyol ja fa anys que ha centralitzat la producció a Madrid. Altres centres amb una certa tradició en el sector, com poden ser València i Barcelona, han vist com en els darrers anys es reduïa la seva capacitat de generar productes (i sobretot la capacitat de situar-los al mercat). La reaparició del documental, com a mínim a Catalunya, ha servit com una xarxa de salvació per a un audiovisual que es trobava en plena crisi (sobretot en el sector cinematogràfic). Però, alhora, la situació també ha servit per distanciar, encara més, les produccions perifèriques de les produccions generades al centre. El documental ha salvat la cara de la producció audiovisual a Catalunya, però alhora és el motiu que la distància de les formes de producció amb Madrid hagi crescut.

Totes aquestes tensions, que neixen en un àmbit econòmic industrial però tenen les seves conseqüències més evidents en el terreny de l'estètica i la cultura, són les que donen forma a l'última realitat del documental espanyol contemporani. Una realitat, per tant, fracturada, ja que aquestes tensions impedeixen un desenvolupament harmònic i homogeni. D'altra banda, aquesta fractura no deixa de ser una conseqüència més del moment que vivim, en què les

veritats absolutes s'han trencat en mil bocins i la realitat es presenta fragmentada, si no atomitzada. Per tant, no ens ha de semblar estrany que com a documental se'ns presentin productes tan diferents com *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), *Asaltar los cielos* (José Luis López Linares i Javier Rioyo, 1996), *Mones com la Becky* (Joaquín Jordá i Núria Villazán, 1999), *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000), *En construcción* (José Luis Guerín, 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 naturalesa de cadascun d'aquests projectes respon a plantejaments de producció i objectius estètics i comercials diferents (14) (i això que la llista s'ha vist limitada a produccions estrenades a la sala, ja que en el terreny televisiu les diferències de producció, format i objectius encara s'incrementen més). El que sembla evident en l'actual esplendor del documental a l'Estat espanyol és que respon, a més, a una necessitat de la indústria audiovisual de diversificar la producció i, sobretot, de posar-se a la page amb la realitat europea circumdant, que no pas a una necessitat social. És a dir, rere la situació hi ha la indústria, però no la societat, com a mínim no en els termes necessaris.

Si revisem ràpidament la història del documental a l'Estat espanyol podem trobar dos moments especialment destacats, i en tots dos hi ha una clara vinculació amb una certa agitació social: d'una banda, els anys de la República (1931-1936); i, de l'altra, els darrers moments de la Transició (1970-1984). En el primer cas, amb l'arribada de la República es poden posar en joc un seguit de llibertats públiques que permeten la reconversió d'un cinema documental fet principalment amb finalitats propagandístiques vers un cinema molt més interessant i intens socialment i estèticament: des de les pel·lícules rodades a les Misiones Pedagógicas, fins a pel·lícules "de Velo y Mantilla" o *Las Hurdes*, de Luis Buñuel. Els dos elements que destaquen en aquest nou documental són el formatiu (com a objectiu social) i l'avantguardista (com a objectiu estètic). Tot aquest esforç documentalista acabarà cristal·litzant en les interessants produccions de propaganda bèl·lica de la guerra civil. El segon període d'esplendor troba el seu planter principal en l'àmbit de la televisió, i es produirà en el període previ a la Transició. L'aparició el 1966 de TVE-2 (o UHF, tal com es coneixia en aquell mo-

ment) significarà la posada en marxa d'un veritable laboratori de creació, no només documental, però sí eminentment documental, que restarà actiu durant una desena d'anys. En l'experiència hi van participar joves cineastes i realitzadors que representaven el que avui podem considerar una clara mostra dels posicionaments polítics, culturals i socials que més endavant es materialitzaran de manera clara durant la Transició. Amb l'arribada d'aquest període, es crearan expectatives al voltant de la recuperació de llibertats que, unides a difusió arreu de l'estat d'alguns corrents cinematogràfics i culturals com pot ser l'*underground*, permeten que es produeixi un nou moment d'auge del documental. Però amb la *normalització democràtica*, a principis dels vuitanta, i la promulgació d'una legislació favorable als projectes de gran pressupost que condemnaven a la desaparició els models de finançament més alternatius, es va fer palès que el renéixer del gènere, havia estat, de nou, temporal.

Es fa difícil pensar que el documental sorgeixi avui dia amb unes bases socials similars. Això suposa un greu problema per a un desenvolupament harmònic del documental, si fa no fa tan greu com el suport institucional específic per al gènere. En l'actualitat, els documentalistes de l'Estat espanyol no són l'avantguarda d'una societat exigent amb les seves formes de política, cultura i lleure. Tant realitzadors com productors es troben amb la difícil tasca de rastrejar espais de preocupació social, estètica i política que no són fàcilment localitzables (15). No per casualitat podem identificar dues línies temàtiques principals dels documentals espanyols, encara que totes dues coincideixen a situar el conflicte en un espai aliè a l'espectador, llunyà al públic. La primera d'aquestes dues línies seria la del documental històric, que mostra sempre un conflicte històricament tancat i, per tant, llunyà. La segona seria la que posa en escena l'*alteritat*, els espais conflictius diferents del propi. En el primer cas ens trobem principalment amb els documentals que s'arrelen en la Guerra Civil espanyola (i les seves immediates conseqüències) i que plantegen conflictes superats per la Transició democràtica del país: la democratització planteja un nou punt i a part i encara que alguns d'aquells documentals s'autoanomenin reparadors d'una injustícia històrica, es tracta d'una injustícia que se situa sempre en un temps passat. És, per exemple, la distància que va des de *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), una pel·lícula que parlant del passat interroga la

societat espanyola sobre el seu present en construcció, fins a *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001) les imatges del qual arriben fins al present amb la funció d'arrelar de manera més fèrria en el passat (irrecuperable). En la segona línia hi hauria la gran quantitat de documentals que tracten de realitats contem-porànies però llunyanes: *El juego de Cuba* (Manuel Martín Cuenca, 2001), *El caso Pinochet* (Patricio Guzmán, 2001) o *Balseros* (Carles Bosch i Josep Maria Domènech, 2002).

En definitiva, són pocs els documentals espanyols contemporanis que indaguen sobre conflictes presents i propis de la societat espanyola, i els que ho fan estableixen unes estratègies discursives oscil·lants i poc definides. Els exemples més evidents en aquest sentit són documentals com ara *En construcción* (José Luis Guerín, 2001), *Asesinato en febrero* (Eterio Ortega, 2001), *Polígono Sur* o, fins i tot, *Fuente Álamo. La caricia del tiempo* (Pablo García, 2001). La majoria d'aquests documentals, que cerquen investigar en la societat espanyola contemporània, tenen en comú el fet que a partir d'un evident compromís amb els personatges (perdedors en la majoria dels casos), no deixen de projectar sobre tots ells uns estereotips cinematogràfics i socials, que més que acostar-nos-hi, estableixen una capa entre els personatges i l'espectador. Això, tot i que pot ser beneficiós per a la pel·lícula, ja que l'espectador acaba sent còmplice d'aquest tractament estereotipat (com en el cas d'*En construcción*, que no per casualitat ha estat el documental espanyol més vist de tots els que s'han estrenat en els darrers anys), és perillós perquè estableix unes mediacions massa evidents. D'aquesta manera, les pel·lícules funcionen a la perfecció com a construccions estètiques, però s'allunyen d'una anàlisi social o política. A més, és paradoxal que en aquest grup de documentals, sovint la història, el passat i la memòria gairebé no s'hi donen cita. És el cas evident d'*Asesinato en febrero*, on el que aconseguix el director, Eterio Ortega, és establir una discussió sobre el tema d'ETA en termes socials, però per això se suspenen les qüestions bàsiques. Val la pena recordar, pel paral·lelisme que es pot establir temàticament, que un dels documentals de la fornada de la Transició, *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979), començava amb un monòleg de Francisco Letamendía en el qual, sense parar de moure's, com tancat per l'enquadrament, aquest traçava una història del País Basc des del segle XV fins al naixement

d'ETA. La pel·lícula d'Ortega pren l'opció oposada: no hi ha raons històriques de la situació, exposa una acció i les conseqüències. I encara que en la majoria dels casos es tracta de pel·lícules molt vàlides, els acaba faltant un mecanisme que lligui amb la societat i que no sigui, alhora, una lent que circumscrui la imatge final a l'arbitri exclusiu del realitzador.

Ens recordava recentment Josep Maria Català la importància del sentiment de *malenconia* en l'art contemporani (i, per tant, en el documental com a forma artística) i les diferències amb el sentiment de *nostàlgia*: "Senten nostàlgia els qui prenen partit per allò que ha desaparegut, mentre que la malenconia és una manera de captar emocionalment els canvis i el pas del temps sobre la realitat. La nostàlgia és un gest individual, mentre que la malenconia és social" (16). És a dir, la *malenconia* incorpora els dos termes que semblen difícilment conciliables en una bona part del documental espanyol contemporani: història i societat. De manera que, com a mínim una peça d'aquest mecanisme de lligam entre la societat espanyola i els seus documentals (i, per tant, els seus documentalistes), no és altra que la *malenconia* i potser el millor exemple d'això no és altre que la magnífica pel·lícula de Joaquín Jordà i Núria Villazán, *Monos como Becky*. Però continuant amb Català: "És (la malenconia) un sentiment ambigu, però tremendament fèrtil. Un sentiment que ens mou a l'acció, però que alhora ens preserva de moviments violents, dràstics i definitius. Un sentiment, en fi, absolutament imprescindible per entendre una nova realitat que està feta amb l'amalgama d'una realitat perduda i d'una altra realitat que encara no ha estat trobada" (17). Si dèiem que un dels grans problemes del documental espanyol contemporani és l'enllaç entre passat-present i societat, aquesta *amalgama de realitats* és la catalitzadora perfecta per aconseguir superar aquest problema. El documental espanyol ha de mirar la realitat tot incorporant present, passat i futur en un discurs que no per coherent deixi de ser complex, i aquesta complexitat estarà delimitada pels quatre punts cardinals que hem pretès esbossar en aquestes línies: la indústria, la cultura, la història i la societat. Però per moure's amb desimboltura entre aquests quatre punts cardinals es necessitarà un centre de gravetat que els situï sobre el terreny, i aquest punt de gravetat troba una de les seves millors expressions, una de les seves cares més evidents, en quelcom tan contemporani com és la *malenconia*.

## Notes

1. Algunes parts d'aquest text són reelaboracions d'un text anterior (Irregularities in a Singular Process: The Spanish Documentary Boom) presentat el 17 de desembre de 2002 en el marc de *Visible Evidence. Films, mèdias, realitat*, Marsella.
2. Marco Meere, "El documental en España y Europa: audiencia y producción", a *Boletín FUNDESCO*, núm. 139, abril, 1993, pàg. 10. És cert que el text de Meere no fa referència al documental (malgrat el títol), sinó que parla del que els anglosaxons coneixen amb el nom de factual programs, i que podríem definir com a programes "basats en fets o programes de la realitat", amb la qual cosa recorre a espais com *Informe semanal* o *¿Quién sabe dónde?* per il·lustrar el text. Segons el concepte que utilitzo, el documental seria un subtipus de *factual program*, però només un subtipus (i això parlant sempre des d'una ordenació de l'audiovisual molt general).
3. Altres iniciatives en la mateixa línia les vam exposar en els nostres textos anteriors: CERDAN, J.; TORREIRO, C. "Entre la esperanza y el desaliento. Situación actual del documental en España", dins CATALÀ, J. M.; CERDÁN, J.; TORREIRO, C. (editors), *Imagen, Memoria y Fascinación. Notas sobre el documental en España*, Ocho y Medio, Festival de Cine Español de Málaga, Madrid, 2001, pàg. 139-151; i CERDÁN, J. "El documental", dins COROMINAS, M.; MORAGAS M. de. (editors), *Informe de la comunicació a Catalunya (2001-2002)*, UAB, Bellaterra, 2003, pàg. 113-116. També és cert que en els darrers mesos s'han generat algunes males notícies, principalment des de l'àmbit de l'exhibició; les darreres produccions espanyoles estrenades no han estat capaces d'arribar (ni tan sols d'aproximar-se) al nivell d'espectadors que havia marcat *En construcción* (José Luis Guerín, 2001).
4. La reivindicació cultural de la producció audiovisual en general es duu a terme pràcticament des que el cinema es reconeix com a activitat creativa i és un lloc comú al qual es retorna sempre que hi ha algun sector industrial interessat a promoure una política proteccionista.
5. GONZÁLEZ, J. "Una mirada a l'entorn documental", a *Quaderns del CAC*, 14, setembre-desembre 2002, pàg. 91-96. No és aquest el lloc per discutir les formes de legitimitat i reivindicació que s'estableixen actualment per al documental, però que faci de pedra de toc recordar la gran quantitat de documentals que han estat prohibits per la censura en els seus països de producció (començant per la pel·lícula de Luis Buñuel *Las Hurdes* (1933), l'exhibició de la qual va ser suspesa per les autoritats de la Segona República espanyola) i de tots els documentals que s'han hagut de produir en la clandestinitat o en períodes de dubtosa legitimitat democràtica dels ens de poder (com pot ser també el cas de la Transició espanyola), per no parlar, ja que es tractaria en primer lloc de pel·lícules de propaganda, de dos films com són *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1934) i *Olimpiada* (*Olympia*, 1938), tots dos filmats per Lenny Riefenstahl segons mandat directe del III Reich alemany. Així, doncs, no crec que el documental es pugui vincular a la salut democràtica d'un país, tanmateix sí que acostuma a prendre major força quan es passa per moments d'una certa agitació social (i no em refereixo amb això només a la proliferació de documentals socials o combatius).
6. Aquest retard ja el denuncia Meere l'any 1993 (*op. cit.*).
7. WINSTON, B. *Lies, Damn Lies and Documentaries*, British Film Institute, Londres, 2001.
8. Quan el documentalista creua aquesta línia per posar-se al servei d'unes idees prèvies, se situa en l'incòmode terreny del film de propaganda, un tipus de documental en què els protagonistes passen a estar al servei de les idees. En aquest sentit, és digne de menció el treball del GPO britànic, que va ser capaç de donar la volta al plantejament propagandístic de la seva producció (passos que després, durant la Segona Guerra Mundial, van ser desenvolupats amb mà mestra per Humphrey Jennings). Sobre aquest tema es pot consultar CATALÀ, J. M.; CERDÁN, J. "La mirada y la ira", a HEREDERO, C. F.; MONTERDE, J. E. *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico*, Festival Internacional de Cine de Gijón, Gijón, 2001, pàg. 53-63.
9. En aquest sentit, tampoc és sobrer el fet que els programes més barats en el terreny dels *factuais*, en els quals s'inclouria com hem dit en la primera nota el documental com un subtipus, siguin els programes de tele-realitat (programes que a més permeten una gran rendibilitat, ja que generen *paràsits* al llarg de tota la programació de l'emissora en què se'emeten).

10. Tampoc és secundari, encara que no és moment de discutir-ho, el fet que aquest pas es doni en un moment especialment clau en el qual la televisió es converteix en la font principal de finançament de l'audiovisual (obligada per llei) i en què les directrius de la Comunitat Europea amb relació a la televisió sense fronteres són cada cop més clares.
11. PENA, J. J. "Cine español de los noventa: Hoja de reclamaciones", dins *Secuencias*, 16, segon semestre de 2003, pàg. 38-54.
12. El terme el recullo al vol d'una conversa amb el director de *Cravan vs. Cravan* (2002), Isaki Lacuesta.
13. Vegeu GARCÍA DE CASTRO, M. *La ficción televisiva popular*, Gedisa, Barcelona, 2002.
14. En els darrers anys s'han fet esforços molt seriosos al nostre país per intentar posar una mica d'ordre en aquest calaix de sastre en què s'ha convertit el terme *documental*, però el més destacable de tots és l'article de Josep Maria Català, on va començar a reivindicar el terme *film-assaig*: "El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva", a *Archivos de la Filmoteca*, 34, febrer 2000, pàg. 78-96. Aquest text va ser premiat com el millor article d'investigació de l'any per l'Associació Espanyola d'Historiadors de Cinema, i d'aleshores ençà el terme *film-assaig* ha tingut força bona fortuna tant entre teòrics com entre cineastes.
15. No se m'escapa que, en aquest sentit, es pot argumentar que seran les xifres que ofereixen les pel·lícules a la taquilla o al *share* televisiu les que acabaran marcant les referències culturals i polítiques. Però es tracta d'un argument excessivament dèbil. Vegem-ho amb dos exemples. El documental televisiu que ha arrossegat més espectadors a tot el món en l'any 2003 (fins ara) ha estat la coproducció internacional *La odisea de la especie*, programada per TVE en *prime time* i en el seu primer canal. En tota la campanya de promoció de l'obra la paraula *documental* no es va utilitzar ni un cop. Així que difícilment aquest pot ser el model a seguir per tal que el gènere es trobi amb la societat. Pel que fa a les sales, la gran sensació de la temporada ha estat *Bowling for Columbine*, una superproducció documental, perfectament vàlida quant a les seves apostes formals, però que només es pot orquestrar des d'un lloc com Hollywood. En aquest cas, el model de producció invalida l'exemple.