

CARTOGRAFÍA(S) DEL DOCUMENTAL EN EUROPA

(antes titulada Voces y cambios en la circulación del documental en Europa)

Josetxo Cerdán

Universidad Autónoma de Barcelona.

josetxo.cerdan@uab.es

Ana Vicente

University of Salford

ana@taskovskifilms.com

ABSTRACT: Hace aproximadamente diez años se cuestionaba la supervivencia del documental en Europa. Hoy las cosas han cambiado: se han creado espacios para que el documental circule y que exhiba en Europa, se está formando una audiencia y la academia también le presta atención. Hemos pasado de que solo un puñado de países europeos (Suecia, Noruega, Holanda, Alemania) distribuyesen y programasen documentales con apoyos institucionales, a que incluso en países recién incorporados a la Unión Europea (Polonia, República de Chequia, Estonia, Eslovaquia) se puedan ver documentales en las redes comerciales (no sólo culturales) de distribución. En este texto intentamos dar respuesta a algunas de las cuestiones involucradas en este cambio: desde la labor desarrollada por las instituciones públicas, las asociaciones de documentalistas y ciertos sectores de la industria, hasta la aparición de algunos productos estrellas, documentales para las grandes audiencias, que han arrastrado a las salas cinematográficas a públicos no habituales del cine de no-ficción. Hoy estamos frente a una realidad incuestionable: existe una audiencia para el documental. Pero no sólo eso, el variado perfil de los films de no-ficción que han gozado de éxito echa por tierra algunos apriorismos sobre la división entre documental de autor y documental periodístico. Dichas categorías poco o nada tienen que decir sobre la forma que

adquieren hoy en día los documentales y, menos todavía, sobre las formas en éstos circulan y se relacionan con los públicos.

Cartografía(s) del documental en Europa

1. (R)estableciendo al documental en Europa, cuestiones previas sobre el cambio de “percepción” en los últimos años.

El documental está viviendo un relanzamiento público en Europa que muy pocos, hace tan sólo cinco años, era capaces de imaginar. Como se ha señalado en alguna ocasión¹, una de las herencias más perjudiciales que el *direct cinema* dejó al documental fue la excesiva dependencia de la no intervención sobre el objeto filmado. A partir de ese posicionamiento y en los siguientes años, se estrecharon los límites de lo que se entendió por documental, que quedó identificado casi con exclusividad con el reportaje de actualidad. No quiere ello decir que se dejaran de lado una serie de prácticas fílmicas más radicales formalmente que, a nuestros ojos, están claramente vinculadas a las formas documentales; pero los discursos dominantes durante casi dos décadas las situaron fuera de sus márgenes. Claramente representativo de lo que queremos afirmar es el caso del realizador húngaro Péter Forgács, quien inicia su carrera en los años ochenta bajo la etiqueta del video arte y las instalaciones y ha visto como en los últimos años su trabajo ha sido reivindicado desde el terreno del documental. Nuestro propósito principal en este texto es el de explorar ciertos elementos que han participado en esa reaparición del documental: algunos, como se verá, controvertidos.

Con la excusa de que el documental no atraía al público, los exhibidores europeos justificaron durante muchos años su aparente negativa a programar este tipo de films. Sin embargo, a pesar de tan contundente y apriorístico posicionamiento, las cosas no eran tan tajantes. Si tomamos el ejemplo español, podemos comprobar como en toda la década de los noventa (1991-2000) se estrenaron puntualmente una serie de documentales cada año (entre tres y seis de media). Y resulta todavía más asombroso

¹ Un prestigioso documentalista como Errol Morris ha declarado en numerosas ocasiones que la excesiva confianza del *direct cinema* en lo referencial, en la *objetividad* de los acontecimientos, fue absolutamente perjudicial para el desarrollo de documental en los años setenta y ochenta. Por su parte WINSTON, Brian, *Lies, Dams Lies and Documentaries*, London: British Film Institute, 2001, establece un discurso teórico al respecto.

comprobar como la mitad de esos años hubo un documental que superó los cien mil espectadores (una cifra más que respetable para un tipo de cine que, sobre el papel, no se programa por que no tiene público): *En la cama con Madonna* (*Madonna: Truth or Dare*, Alek Keshishian, 1991) alcanzó los 128.000 espectadores; *Baraka* (Ron Fricke, 1992), más de 150.000; *Flamenco* (Carlos Saura, 1995) superó los 112.000; *Blue in the Face* (Paul Auster, Wayne Wang, 1995) se colocó por encima de los 120.000 espectadores en 1996; y en el año 1999 fue *Buena Vista Social Club* (Win Wenders, 1999) la que supero la cifra de las cien mil entradas vendidas. Por lo tanto, parece que no es del todo cierto que el documental no se programase y, mucho menos, que no tuviese espectadores. Sin embargo, sí que la mayoría de estos films exitosos se podrían identificar con lo que se conoce como *rockumentarys* (aunque el rock no fuese su estilo de música²), y por lo tanto su público no se identificaba como un público del documental, sino de los temas de esos documentales: los fans de Madonna, los seguidores del flamenco o la música cubana, espectadores cautivados por la película de culto *Smoke* (Wayne Wang, 1995)... Pero volviendo a las cifras, podemos ver como la cantidad de documentales exhibidos en sala varían mucho de un país europeo a otro (luego veremos como éstos se pueden agrupar en tres bloques según sus políticas de fomento y protección del documental), pero también como en buena parte de ellos se produce un salto cuantitativo importante en torno a los años 2000 y 2001. Por ejemplo en Suiza son más de 100 documentales los que se estrenan cada año ya en la década de los noventa, pero en 2002 se alcanzan los 150 títulos. En Alemania se vive un salto cuantitativo entre el año 2000 y el 2001, cuando las cifras pasan de no alcanzar los 20 estrenos anuales a rondar, e incluso superar, los 30. También en el caso francés se pasa de 13 estrenos en 1999 a 26 en 2000 (aunque después las cifras son claramente descendentes, 23 en 2001 y 18 en 2002). E incluso en el caso español las cifras se disparan en ese eje que supone el cambio del milenio: si en el año 2000 se estrenan 7 documentales, en 2001 son 10 y en los dos años siguientes 16 y 17 respectivamente³.

² Aunque si que lo sería en los términos en los que la categoriza Simon Firth: 'La constitución de la música rock como industria transnacional', en PUIG, Luis y TALENS, Genaro (eds.), *Las culturas del rock*, Valencia: Pre-Textos, 1999.

³ Los datos de este párrafo han sido recogidos en lo referente a España principalmente de CERDAN, Josexto y TORREIRO, Casimiro, 'Entre la esperanza y el desaliento. Situación actual del documental en España' en CATALÀ, Josep Maria, CERDÁN, Josexto, TORREIRO, Casimiro (eds.), *Imagen, memoria y fascinación*,

Por lo tanto, hay un significativo cambio cuantitativo a nivel europeo a partir del inicio del nuevo milenio, pero más importante es el hecho de que el perfil de los documentales más vistos en los últimos años cambia de forma sustancial. Volviendo al caso español tenemos que en 2001 es *En construcción* (José Luis Guerin, 2000) el documental que superó más que cómodamente la barrera de los cien mil espectadores y, al año siguiente, 2002, fue *Nómadas del viento / Le peuple migrateur* (Jacques Perrin, Jacques Cluzaud, 2001) la que también cruzó la barrera. En el año 2003 fueron tres los títulos que se situaron claramente por encima de esos cien mil espectadores: *Etre et Avoir* (Nicolas Philibert, 2002), un verdadero fenómeno en toda Europa que en España superó los ciento cuarenta mil espectadores; *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003), con más de trescientos cincuenta mil espectadores; y *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002) que se quedó muy cerca del medio millón de espectadores; cifra que, de todos modos, superaría ampliamente con su siguiente *Fahrenheit 9/11* (2004) que vendió más de ochocientas mil entradas. Similar efecto se ha dado en otros países como Alemania, donde el único documental que supera los cien mil espectadores entre 1998 y 2001 fue *Buena vista Social Club*, mientras que en 2002 *Nómadas del viento* supera los setecientos mil espectadores y al año siguiente *Bowling for Columbine* vendió más de novecientas mil entradas. Se da, por lo tanto, un cambio importante en la sensibilidad social a la hora de valorar los films: ya no son un cierto tipo de temas relacionados con el consumo cultural o el ocio los que atraen a los espectadores, sino que se trata de temas más sociales y políticos (*Nómadas del viento* se puede leer en términos de política ecologista). También es cierto que estos nuevos temas llaman mucho más la atención sobre la propia forma documental de los films de lo que lo podían hacer los que triunfaban durante los años anteriores. Así el cambio de temática conlleva, también, una mayor atención hacia la forma documental .

Evidentemente, el público del documental (al igual que cualquier otro tipo de público) se educa (en sentido estrictamente pedagógico) y, hoy en día, en Europa se está

Madrid: Ocho y Medio, Festival de Cine Español de Málaga, 2001; mientras que lo referente al resto de países se ha recogido de VICENTE, Ana, *Exhibition of Documentary Films in Europe. A comparative Study on the Distribution and Exhibition of Non-Fiction Film Within Europe*, Manchester: MA/PGDIP in Televisión Features & Documentary Production 2001/02, University of Salford, September, 2004.

formando un público documental que, aunque existía como potencialidad de forma previa, no debe perderse de vista que se trata de una audiencia naciente y, por lo tanto, todavía débil. Eso se puede detectar, por ejemplo, en el hecho de que son muy pocos los títulos documentales que están alcanzado cifras reseñables de espectadores. El asentamiento de este público naciente pasa por una cuidada y responsable política de promoción y exhibición a nivel europeo que permita tejer una verdadera red de espacios para el documental al que dichas audiencias puedan acudir con regularidad. En este sentido la iniciativa 'El documental del mes' de CinemaNet puede suponer, si se amplía y consolida, un gran paso adelante.

Sin embargo, hay otros elementos, no sólo el éxito de público, que avalan la (re)animación del documental: el respaldo casi unánime por parte de la crítica, el incremento del apoyo institucional y, no en vano, la (re)aparición de un documental genéricamente autoral en las televisiones europeas. Nos centraremos ahora en este último aspecto: lo que cambia en la televisión de los últimos años es que se han abierto espacios a un tipo de documental alejado del reportaje periodístico o la serie turística, más pensado en términos de obra única y vinculado a otro tipo de estéticas (tanto televisivas como cinematográficas). En este sentido resulta fundamental la aparición de una serie de espacios de exhibición en los que dichos documentales han podido ser emitidos en horarios no marginales (e incluso, en algunos casos, en *prime time*). El caso más destacable ha sido el del nacimiento de la cadena francoalemana ARTE en 1992, pero no el único, Channel 4 en Gran Bretaña, YLE Teema en Finlandia, TV2 en Dinamarca, SVT en Suecia, Lichtpunt en Bélgica, o RTBF en Austria son otros ejemplos. Más humildemente, Canal 33 y TVE 2 en España a través de programas como *El Documental* o *La noche temática* (programa con el que RTVE colabora en el proyecto europeo ARTE) también han rescatado una programación documental más allá de las series y los reportajes en sus respectivos países.

En toda esa agitación también es cierto que no es menos destacable el cambio formal que han sufrido las propias películas documentales. El desplazamiento del interés del *fondo* (el objeto/sujeto del documental) por la *forma* (el documental en sí mismo) en trasnochados, pero aquí útiles, términos semióticos tiene también relación con las diferentes formalizaciones que el documental ha adoptado en los últimos dos decenios.

Nichols⁴ nos ha recordado como en los años ochenta se empezaron a desarrollar dos nuevos modos documentales (reflexivo y preformativo), pero quizá la categorización de Nichols no resalta suficientemente algunas de las características más llamativas de los documentales contemporáneos: su influencia de la televisión, y concretamente de algunos modelos de televisión. Entre todas estas influencias televisivas la más destacable (aunque no la única) es la de la telerrealidad⁵. Veamos. Una de las principales características de algunos programas de telerrealidad es que los sujetos se ofrecen como objeto de algún tipo de *experimento/experiencia* de tipo sociológico. En algunos de los más exitosos documentales de los últimos años, no se trata solamente de la performatividad (que desde luego la hay y mucha), sino de que el sujeto (en ocasiones el mismo realizador) se sitúa en una posición *experimental* ante las cámaras y es esa prueba o experimento la que dispara los resortes narrativos del propio documental (*la realidad* que el film abordará, es decir, más en la línea del *cinema verité* que del *direct*). Las películas de Michael Moore o títulos como *The Yes Men* (Chris Smith, Sarah Price, 2003) o *Super Size Me* (Morgan Spurlock, 2004) responden a este modelo. Otro recurso relacionado con la telerrealidad al cual acuden algunos de estos films es el de la absoluta ubicuidad de la cámara: la cámara puede estar y está en cualquier sitio y en todo momento. Esa ubicuidad de la cámara (evidentemente relacionada con el cambio que ha impulsado la digitalización) acostumbra ser utilizada como una forma de espectacularización: nada queda fuera de la vista en Gran Hermano, pero tampoco en *Nómadas del viento* (y esta película no entraría plenamente en la categoría que aquí estamos identificando) o en *Startup.com*⁶. También de la televisión, quizá más concretamente de los *infoshows* (muy relacionados con la telerrealidad), recogen algunos de estos documentales una cuestión tan básica para su atractivo final como es un sentido del humor irónico y posmoderno (resulta evidente que el recorrido

⁴ NICHOLS, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington & Indianápolis: Indiana University Press, 2001.

⁵ Las evidentes relaciones entre telerrealidad y el documental ya han empezado a ser exploradas: Richard Kilborn ha destacado como algunos de los más exitosos documentales de los últimos tres o cuatro años heredan buena parte de sus estrategias narrativas y de puesta en escena de la telerrealidad (ver al respecto HERZOG, Rudolph, 'Reality TV. Candy Floss That Hurts Your Teeth' en *Dox* núm. 57(Marzo 2005) págs. 14-15); mientras que en BIRESSI, Anita & NUNN, Heather, *Reality TV. Realism and Revelation*, London: Wallflower, 2005, se rastrean los principios de la telerrealidad en la historia del documental.

⁶ Incluso un film como *Capturing the Friedmans*(Andrew Jarecki, 2003) se puede leer en este sentido como un Gran Hermano realizado con metraje encontrado.

que Michael Moore hace desde *Roger and Me* [1989], hasta *Bowling for Columbine* está marcado por sus programas televisivos, *TV Nation* o *The Awful Truth*); o el look final de los propios films: un aspecto de *pastiche* que bien puede, de nuevo, permitirnos hablar de posmodernidad, pero que también apunta hacia la forma que adopta el flujo televisivo en nuestros días (y estamos pensando principalmente en la televisión musical). Pero quizá lo más importante, independientemente de todas las evidentes deudas de estos films con la televisión (y, en concreto, con la telerrealidad), es que dichas películas (y por eso *Nomadas del viento* no se ajusta claramente a esta categoría) están realizadas con un claro propósito de intervención política: buscan poner al espectador en la posición de reflexionar sobre el mundo contemporáneo. Y ese es el plus que estos cineastas incorporan en sus films. Su propósito es hacer películas políticas, pero intuyen que para ser efectivas tienen que llegar al gran público: ¿qué mejor arma que utilizar para ello los códigos que se formalizan en la televisión contemporánea? Aunque la mayoría de los títulos citados son de origen estadounidense, hay algunas películas europeas que ya han comenzado a transitar por similares vías, como por ejemplo el film checo *Czech Dream* (Vít Klusák y Filip Remunda, 2004). Además, la irrupción de este tipo de productos debilita una rígida división que se venía haciendo entre documental de autor o creación (entendido como minoritario, a pesar del éxito reciente de algunos films identificados con esa etiqueta: *En construcción* [José Luis Guerín, 2001] en España o *Etre et Avoir* en toda Europa) y periodístico (de investigación y con intención de alcanzar cierto estatus de objetividad). Situándose en una posición intermedia, este modelo erosiona las fronteras y desestabiliza unos ordenes preconcebidos obligándonos a mirar de nuevo a los documentales como films, unos por uno, y atendiendo a sus características específicas, más allá de su posible categorización.

2. **Institucionalización del documental en Europa**

Pero los cambios no sólo han afectado a Europa occidental. Después de la caída del muro de Berlín, el Este entró en ebullición y sus cambios políticos transformaron la esfera social y cultural de todo el continente. Hoy, las fronteras europeas no son políticas sino culturales. Cada nación refleja un pasado, historia y tradición propia. Al hablar del documental en Europa uno ha de tener en cuenta las distintas prácticas y

tradiciones en cada uno de los muchos países europeos. Al inicio de los años noventa, el *mapa documental* en Europa se podía dividir en tres bloques (según el fomento y tradición):

-Un primer grupo estaría formado por los países escandinavos (Suecia, Finlandia, Noruega, Dinamarca, Islandia), junto a Holanda y Suiza. Son países que se sitúan a la cabeza, con las medidas de fomento y defensa del documental más asentadas y con un claro apoyo de las televisiones públicas. En estos contextos se valora y reconoce al documental un producto eficaz para asentar y preservar valores culturales. Son países en los que existe una escuela creativa, así como un sistema estable de producción y distribución. Se concibe la no-ficción como una parte central de la producción nacional y, por lo tanto, su continuidad es independiente del éxito comercial. Hasta el punto de que países como Holanda, Dinamarca, Noruega, Suecia y Finlandia tienen hoy en día abiertas líneas de producción de documentales cortos para las audiencias infantiles⁷.

-A otro nivel se encuentran los tradicionales países fuertes de Europa occidental (Alemania, Francia, Austria, Inglaterra). En ellos es principalmente la televisión la responsable de la supervivencia y circulación del documental. Arte/ZDF, BBC y Channel 4 forman el centro televisivo europeo del documental: tanto por el volumen de producción independiente que manejan, como por su capacidad de compra y coproducción. Cabría destacar que en Alemania, Francia y Austria la disponibilidad de ayudas al cine de no-ficción aumenta a mediados de los noventa, mientras que en Inglaterra, a día de hoy, sigue siendo casi inexistente.

-En el último bloque se sitúan el sur y el este de Europa. Hasta mediados de los noventa estos países carecen de una infraestructura pública o privada que pudiese sostener la producción autóctona de documentales (ni televisivos ni, mucho menos, cinematográficos).

Con esta situación, es cuando se plantea una recuperación del documental europeo a partir de la recuperación o instauración de una tradición en cada país (especialmente en los del tercer bloque). El programa *Media* de la Unión Europea se funda a principios de

⁷ HJORTH NIELSEN, Ulla "Children's Docs: Visions for the future" *Dox* núm. 57 (Marzo 2005) pags.20-21.

la década de los noventa con la función de proteger y relanzar a las cinematografías Europeas. Pero el documental no se incorpora al programa de ayudas hasta 1996, con *Media II*. De forma casi paralela, la *Directiva Europea Televisión sin Fronteras* (89/553/CEE, con entrada en vigor en 1991 y modificada en 1997) se pone en marcha para garantizar y regular el porcentaje de emisión de producciones independientes (el 10% de los programas emitidos europeos deberían de ser obras recientes e independientes), así como de la producción (un 5% de los ingresos brutos de las cadenas públicas y privadas debería de invertirse en la producción o adquisición de producto europeo. También en 1996 nace European Documentary Network (EDN), como un organismo mediador y coordinador de las actividades entre productores independientes, televisiones y ayudas públicas de Media. Desde entonces, EDN junto con el programa Media y otras medidas de fomento públicas europeas han ido consolidando una plataforma de cooperación entre televisiones y productores para asegurar la financiación de documentales. Estas plataformas o *pitching forums*⁸ se han extendido a varias ciudades europeas, principalmente en aquellos países donde el apoyo de la televisión era mas pobre. Además, Media ha apoyado la aparición de festivales dedicados al documental, al entender que éstos son el mejor vehículo de promoción y reconocimiento para muchos de los films. Hace poco más de diez años tan sólo *Visions du Reel* en Suiza, *Cinema du Reel* en Francia y *IDFA* en Holanda conformaban el circuito de festivales de documental. Hoy en día, casi todos los festivales de cine (más o menos importantes) incorporan documentales en su programación (a veces incluso con secciones específicas); pero sobre todo, cada vez son más los países con festivales específicos para la no-ficción⁹. Otra de las actividades apoyadas por Media, a veces con la coordinación de EDN, son los mercados¹⁰. Éstos espacios son fundamentales para

⁸ A parte de los *pitching Forums* de Holanda (The Forum-IDFA) y en Finlandia (Norkdis Forum), el EDN ha apoyado y en muchos casos iniciado los forums en España (DocsBarcelona y Mercadoc de Málaga), en Italia (Documentary in Europe, Bardonecchia), en Grecia (Thessaloniki pitching forum), en Israel (The Israel Forum for int.co-production), en Portugal (LisbonDocs), en la República Checa (East European Forum) o en Letonia (Baltic Sea Forum).

⁹ Algunos de los festivales nuevos dedicados al documental en Europa son: Zagreb Dox (Croacia), Thessaloniki Documentary Film Festival (Grecia), DocAviv IDFF (Israel), Belgrade Documentary & Short (Serbia), Munich Int.Documentary FF (Alemania), DocsLisboa(Portugal) FID Marseille (France), Sheffield IDF (Inglaterra), Kalamata IDF (Grecia), Docupolis, Documenta y Punto de Vista (España), Parnu IDF (Estonia), cph:Dox (Dinamarca)

¹⁰ Mucho de estos se dan en paralelo a los festivales (Docs for Sale [IDFA], Doc Outlook [Visions Du Reel], Thessaloniki Doc Market) o a los Pitching Forums (MercaDoc)

garantizar la circulación de los productos y su rentabilización, y por ello existen también ayudas europeas para que productores y/o distribuidores independientes pueda participar en un stand europeo en espacios como el Sunny Side of the Doc en Marsella, Mipdoc y Mipcom en Cannes y, más recientemente, en un mercado específico para en centro de Europa: Discop en Hungría. Por último, cabría resaltar la importancia de *escolarización* al igual que el movimiento crítico y teórico alrededor del documental para la institucionalización del mismo. Algunas universidades han liderado la combinación de teoría y práctica del documental muchas veces con doctrinas y estéticas individuales de cada país y hasta incluso de cada Universidad.

En el campo de los encuentros teóricos sobre documental en Europa, el encuentro decano es el *Symposium del Documental Europeo*, que se celebra desde 1977 en Letonia, uniendo a teóricos del Este y Oeste de Europa a partir de 1989. Además, el encuentro itinerante *Visible Evidence* ha celebrado dos de sus recientes ediciones también en suelo Europeo: en 2002 en Marsella y en 2003 en Bristol. Del mismo modo, se están generando nuevos encuentros de este tipo, como los congresos bianuales que tienen lugar en Málaga durante la celebración del Festival de Cine Español de dicha localidad. En esta línea más teórica, y en este caso a escala mundial, se han producido también una revolución que ha venido a alumbrar con una nueva mirada la no-ficción: las obras de autores como Brian Wiston, Bill Nichols, Stella Bruzzi, Michael Renov o Patricia Zimmermann (por dar un puñado de nombres) se han convertido en piedras angulares de la formación en este terreno. Además han aparecido publicaciones periódicas, como la revista *DOX* y la serie de libros *Visible Evidence* (ambas iniciativas, la primera de ellas europea, empezaron su andadura en 1993). Por último, el año pasado vio la luz el primer número de *Doc.pt* en el país luso.

Todo este conjunto de cambios ha impulsado a la industria europea del documental a crear una red para que sus productos se puede financiar, distribuir, comercializar y promocionar. De hecho, si volvemos al mapa dibujado al inicio de este punto, algunos de los cambios son evidentes: un total de 43 documentales de producción nacional se estrenaron en España entre 1995 y 2003¹¹. En Portugal con las subvenciones del ICAM

¹¹ Información extraída de la base de datos del ICAA en España.

se han producido entre 8 a 17 documentales por año desde 1998¹². En la década de los noventa, la productora checa Febio, con el apoyo de la televisión nacional, lanzó la producción de una serie de documentales sobre la sociedad del país que generó un *boom* de la no-ficción hasta tal punto que consolidó una nueva generación de directores checos y eslovacos. Hoy en día, la republica Checa estrena en salas una media de 5 documentales anuales¹³. Polonia, sin embargo, era un país con una tradición importante de cine documental. A parte de la tradición de la escuela de Karabasz (liderada por Marcel Lozinski) y basada en la observación de lo cotidiano en la vida de personas anónimas; desde 1996, la escuela de Andrzej Fidyk se abrió camino en la televisión polaca cuando Fidyk fue encargado de programar documentales en su primer canal. Convencido de que el documental puede ser popular, Fidyk es un innovador del formato en Polonia: no busca tanto una mirada de autor, como que el tema tratado despierte la curiosidad del espectador. A finales del siglo XX, Polonia producía entre 150 y 200 documentales anuales y la mayoría se emitían en televisión, es mas, una de las franjas semanales más populares del *prime time* del primer canal televisivo era de documental¹⁴.

Los directores de países excomunistas (Rusia, Bulgaria, Rumania) han podido adaptarse al mercado competitivo occidental y han sabido encontrar fórmulas para coproducir con países europeos occidentales: Viktor Kossakovsky, Sergei Dvorsevoï o Sergei Loznitsa han logrado establecer y mantener lazos con productoras y televisiones alemanas y francesas. El documental ganador del *Silver Wolf Award* en el festival de Ámsterdam de 2004 como mejor nuevo director, el búlgaro Andrey Paunov, lo hizo con una película, *Georgi and the Butterflies*, que había participado en el *pitching forum* del mismo festival en 2002. En otro país como Hungría, existen subsidios públicos nacionales para el documental o los films de carácter histórico. En la última década del siglo pasado, Hungría producía entre 40 y 60 documentales anuales, pero sólo 6 ó 7 de

¹² Datos extraídos de: “Números sobre o Cinema” *Cinema Portugal*, ICAM (2004) Pág.178.

¹³ SLAJER, Vratislav, Director de la productora *Bionaut* , Republica Checa - comunicación personal, Marzo 2005.

¹⁴ LUBELSKI, Tadeusz “Polish Contemporary Documentary Film” en *Essays on Polish Culture* <<http://www.culture.pl/en/culture>> [Abril,2005]

ellos eran emitidos por la TV en *prime time*¹⁵. El documental más reciente de su documentalista más prestigioso, Péter Forgács, *El Perro Negro* -ganador de Tribeca 2005- es una coproducción de Hungría con Holanda.

En el contexto europeo, las ayudas se han demostrado importantes para la recuperación de los índices de producción, pero han resultado mucho más definitiva la creación de unas redes de circulación de los films: festivales, muestras, mercados, publicaciones críticas, etc. Además, resulta también sobresaliente el hecho de que se ha mantenido un interesante equilibrio entre los mercados nacionales y los circuitos europeos. La consolidación de los primeros ha permitido que en cada país hayan podido surgir documentales que han tenido una más que aceptable aceptación por parte de su público natural; mientras que la potenciación de los segundos ha permitido que productos más minoritarios hayan podido encontrar sus públicos intersticiales a lo largo y ancho del continente (e incluso más allá de sus fronteras)¹⁶.

3. **Canales y vías de distribución del documental**

Como Winston ha recordado, Grierson ya apuntó la idea de que el documental requería una plataforma de exhibición distinta a la del cine comercial, mayoritario, una que fuera mucho más especializada y reducida¹⁷. Quizá la historia del documental hubiera sido otra si, en lugar de haber decidido de antemano que no era popular, Grierson (y los que le sucedieron) se hubiese preguntado qué era lo que se podría hacer para lograr que el documental fuese popular. Evidentemente, lo que no podía suponer Grierson es que la televisión acabaría siendo una solución económica y eficaz para que los documentales pudiesen llegar a las audiencias y mucho menos, las consecuencias que esa vía de difusión acabaría teniendo para la no-ficción. De hecho, una interpretación del reciente retorno del documental a la gran pantalla no es otra que la falta de espacio para aquél en la televisión: casi como un instinto de supervivencia, los documentales vuelven a interpelar a las minorías globales de los circuitos de festivales y las salas de arte. Pero hay algo más: la televisión ha forzado a la reinención de las formas del documental,

¹⁵ VARGA, Balazs "Social Commitment, Narrative Renewal and the Challenge of the Television - the Hungarian Documentaries in Transition", *International Documentary Film Symposium*, (Septiembre, 1999) Riga, Letonia. En <<http://www.latfilma.lv/symposium/1999/>> [Abril, 2005]

¹⁶ Tomamos el término de públicos intersticiales de GUBERN, Román, *El eros electrónico*, Madrid: Taurus. 1999. En el último Festival de Mar del Plata se pudo ver una parcial retrospectiva de la obra de Sergei Loznitsa.

¹⁷ WISTON, Brian, *Claiming the Real*, London: BFI, 1995, pág. 63

con una evidente búsqueda de fórmulas que le permitiesen salir de los círculos minoritarios. El eterno dilema -¿qué se puede hacer para que el documental alcance a las grandes audiencias?- ha podido encontrar algunas respuestas. Algunos de los documentales actuales no sólo informan, educan y ofrecen un punto de vista personal, sino que también entretienen, atrayendo a audiencias distintas de las de los círculos especialistas de cine en las que Grierson depositaba toda su confianza.

Hoy, la no-ficción está siendo capaz de plantar cara a la ficción. De hecho, hacía muchos años que un ganador del *Palme D'Or* de Cannes no alcanzaba las recaudaciones mundiales que ha logrado *Fahrenheit 9/11*. Es evidente que la popularidad abre canales y vías de distribución para que los films lleguen al público de diferente forma. Somos conscientes de que la mayoría de los documentales que se estrenan en sala, ni de lejos rentabilizan los gastos de estreno. No obstante, como todo el mundo sabe, el estreno en sala permite aumentar el precio de la película en su proceso de venta a las ventanas televisivas¹⁸. Como hemos visto, son cada vez más los documentales que consiguen completar un amplio recorrido por las ventanas de amortización: festival, estreno en cine, distribución DVD (alquiler y venta), *Pay per view*, canales de pago, emisión televisiva en abierto.

Es evidente que, por un efecto de ampliación, la comercialidad y popularidad de ciertos documentales ha beneficiado a otro tipo de films de no-ficción, menos comerciales, que también han conseguido alcanzar audiencias no especializadas. En la promoción de estos segundos a lugares de visibilidad también tiene una gran importancia la crítica especializada y los premios de festivales. Estamos pensando en obras como *Darwin's Nightmare* (Hubert Sauper, 2004), *In the Dark* (Sergei Dvortsevov, 2004), *El cielo Gira* (Mercedes Álvarez, 2004) o *Shape of the Moon* (Leonard Retel Helmrich, 2004). Las buenas críticas y los premios de festivales llaman la atención y permiten que estos documentales se muestran en proyectos como el ya comentado *CinemaNet* o en otro tipo de muestras o pases subvencionados por organismos culturales en las grandes ciudades de los diferentes países. Además, la ampliación de la oferta de festivales ha creado una demanda de los films y realizadores que alcanzan un mayor prestigio

¹⁸ De hecho, ARTE puede adquirir un largometraje documental estrenado en cine por 80.000 €, mientras que por la versión de una hora paga entre 15.000 y 30.000 €. También se debe señalar que, por desgracia, no todas las televisiones actúan igual.

crítico, con lo cual es cada vez más común que se establezcan tarifas de exhibición también en estos eventos¹⁹.

Pero independientemente de las cuestiones económicas, que son fundamentales, no deberíamos olvidar que lo más importante es que en Europa se está recuperando (o creando) una herencia documental propia de cada país, pero a la vez compartida por todos. El documental europeo está siendo utilizado como vehículo de comunicación y entendimiento entre la gran diversidad de culturas y naciones europeas. Pero como ha afirmado el productor polaco Krzysztof Kopiczynski: “*los objetivos del documental son mucho más profundos: deberíamos intentar ofrecer nuestra propia visualización de los valores universales, retratarlos en un cuadro que pueda ser almacenado en la memoria europea y al que siempre podremos acceder*”²⁰.

BIBLIOGRAFÍA

BIRESSI, Anita & NUNN, Heather, *Reality TV. Realism and Revelation*, London: Wallflower, 2005.

CERDAN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro, ‘Entre la esperanza y el desaliento. Situación actual del documental en España’ en CATALÀ, Josep Maria, CERDÁN, Josetxo, TORREIRO, Casimiro (eds.), *Imagen, memoria y fascinación*, Madrid: Ocho y Medio, Festival de Cine Español de Málaga, 2001.

GUBERN, Román, *El eros electrónico*, Madrid: Taurus. 2000.

HERZOG, Rudolph, ‘Reality TV. Candy Floss That Hurts Your Teeth’ en *Dox* núm. 57(Marzo 2005) pags. 14-15

HJORTH NIELSEN, Ulla “Children’s Docs: Visions for the future” *Dox* Núm. 57 (Marzo 2005) págs.20-21.

¹⁹El precio por cada pase oscila, dependiendo de la capacidad económica del festival, entre los 100 € y los 700 €.

²⁰ KOPCZYNSKI, Krzysztof “About a world still not depicted”, *Dox*, Num. 54 (Septiembre, 2004) pág.13

KOPCZYNSKI, Krzysztof “About a world still not depicted”, *Dox*, Num. 54
(Septiembre, 2004) pág.13

LUBELSKI, Tadeusz “Polish Contemporary Documentary Film” en *Essays on Polish Culture* <<http://www.culture.pl/en/culture>> [Abril,2005]

NICHOLS, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington & Indianápolis: Indiana University Press, 2001.

PUIG, Luis y TALENS, Genaro (eds.), *Las culturas del rock*, Valencia: Pre-Textos, 1999.

VARGA, Balazs “Social Commitment, Narrative Renewal and the Challenge of the Television - the Hungarian Documentaries in Transition” , *International Documentary Film Symposium*, (Septiembre,1999) Riga, Letonia. En <<http://www.latfilma.lv/symposium/1999/>> [Abril, 2005]

VICENTE, Ana, *Exhibition of Documentary Films in Europe. A comparative Study on the Distribution and Exhibition of Non-Fiction Film Within Europe*, Manchester: MA/PGDIP in Televisión Features & Documentary Production 2001/02, University of Salford, September, 2004.

WISTON, Brian, *Claiming the Real*, London: BFI, 1995

WINSTON, Brian, *Lies, Dams Lies and Documentaries*, London: British Film Institute, 2001.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.