

# El documental

Magdalena Sellés

L'edició d'aquesta obra ha comptat amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Coordinació editorial: Lluís López

Edició: Jordi Pérez Colomé

Direcció editorial: Lluís Pastor

Disseny del llibre i de la coberta: Natàlia Serrano

La UOC genera aquest llibre amb tecnologia XML/XSL.

Primera edició en llengua catalana: Desembre 2007

© Magdalena Sellés, del text

© Editorial UOC, d'aquesta edició

Rambla del Poblenou, 156. 08018 Barcelona

[www.editorialuoc.com](http://www.editorialuoc.com)

*Aquesta obra està subjecta –si no s'indica el contrari– a una llicència Creative Commons de Reconeixement-No Comercial-Sense obra derivada 3.0 Espanya. Poden copiar, distribuir i comunicar públicament, sempre que reconeguen els crèdits de l'obra (autoria, Editorial UOC) de la manera especificada pels autors i l'Editorial que la publica. No poden fer ús comercial ni obra derivada sense el permís de l'Editorial i dels autors. La llicència completa es pot consultar a <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>*

## **Què vull saber**

Lectora, lector, aquest llibre li interessarà si vostè vol saber:

- Què és un documental.
- Quins són els principals tipus de documentals.
- Com va sorgir.
- Quins han estat els principals autors.
- Quina influència social ha tingut en les seves diferents èpoques.



## Índex de continguts

<b>Què vull saber</b>	3
<b>Una definició difícil</b>	7
<b>ELS PRIMERS DOCUMENTALS</b>	9
<b>ELS PIONERS</b>	13
Flaherty, el pare del documental	13
Vertov i el reportatge periodístic	20
Esfir Shub i el documental històric	26
El documental poètic	28
<b>LA CONSOLIDACIÓ DEL GÈNERE: EL DOCUMENTAL EXPOSITIU</b>	31
John Grierson i el cinema documental britànic	31
Leni Riefenstahl, la bellesa al servei de la ideologia	36
Pare Lorentz i el compromís social	39
La propaganda durant la guerra	44
La irrupció de la televisió	50
<b>EL DOCUMENTAL DINS EL CINEMA MODERN: LES</b>	53

## **MODALITATS D'OBSERVACIÓ I PARTICIPATIVA**

'Direct cinema': El documental d'observació 56

'Cinéma vérité': El documental participatiu 60

La influència en la ficció 64

**EL DOCUMENTAL DINS EL 67**

### **CINEMA POSTMODERN: LES FORMES HÍBRIDES**

El documental reflexiu 69

El documental performatiu 72

**LA RECONSTRUCCIÓ DEL PASSAT 77**

El contingut polític 78

La Guerra Civil i el franquisme 83

**UNA EINA D'INTERPRETACIÓ DE LA REALITAT 87**

**Bibliografia 89**

## **Una definició difícil**

L'estudi del documental té una complexitat difícil d'abastar. Així, aquest llibre pretén sintetitzar la història del documental, com també assenyalar-ne els protagonistes més destacats i les formes discursives que s'hi han utilitzat. En el centre de la qüestió es troba el vell debat sobre la realitat, sobre el que s'entén quan es parla de realitat. L'evolució de les formes de representació documental ha generat un discurs teòric sòlid, que s'enriqueix constantment. S'ha passat de la pretensió d'enregistrar la realitat tal qual és, a la situació que alguns dels documentals més actuals ens proposen: assumir la subjectivitat per arribar a comprendre la realitat social.

Les dificultats teòriques, fins i tot, arriben a la mateixa definició de documental i els autors que escriuen en profunditat sobre el tema dediquen moltes pàgines a aquesta qüestió. Gairebé totes les definicions diuen que el documental, mitjançant una interpretació creativa de la realitat, ens aporta coneixement i ens ajuda a comprendre la condició humana. Com molt bé afirma el professor de cinema Bill Nichols, les idees sobre quins són els temes que el documental ha

de tractar canvien constantment. Per a alguns especialistes, totes les obres audiovisuals són ficcions, per a altres, totes són documentals. Nichols classifica les obres audiovisuals en dos grans grups: documentals *of wish-fulfillment* –compliment d'un desig– i documentals de representació social.

Tots dos expliquen històries però de diferents classes i utilitzant diferents narratives. El primer tipus correspondria al que anomenem ficcions i el segon al que anomenem no-ficcions. El documental de representació social ens ofereix una representació tangible del món que habitem i compartim. El documentalista, mitjançant la selecció i la posada en escena, organitza i visibilitza el material de la realitat social. Ens mostra el que la societat ha entès, entén o entendrà per realitat. Ens ofereix nous punts de vista per explorar i entendre el món que compartim. El professor Àngel Quintana considera que un dels grans reptes del realisme és interrogar-se sobre la realitat i sobre com aquesta realitat s'inscriu en l'esfera del visible. Davant la cultura del simulacre que ens envolta, aconsella contemplar el realisme com a una actitud ètica.

Només resta animar a continuar investigant i llegint bibliografia sobre el tema. Un cop es comença, no es pot parar, perquè estem parlant de la vida de les persones i d'un mitjà que intenta mostrar-la.



## ELS PRIMERS DOCUMENTALS

El sorgiment del gènere documental és tan antic com el mateix cinema, que neix oficialment el 28 de desembre de 1895 amb la projecció de diversos films al Salon Indien del Grand Café al Boulevard des Capuchines a París. Els germans Lumière pensaven que el seu invent seria una eina útil per a la ciència. Imaginaven que els investigadors de qualsevol disciplina científica podrien enregistrar elements de la realitat per interpretar-los. Algunes de les seves pel·lícules són *L'arrivé d'un train en gare de La Ciotat* (1895), *La sortie des usines* (1895) i *Promenade des congressistes sur le bord de la Saône* (1895).

Potser per aquest motiu, els primers documents cinematogràfics que van existir són fragments de la realitat. Els operadors col·locaven la càmera en un lloc de qualsevol ciutat i enregistraven la vida que passava davant el seu objectiu. Aquesta possibilitat era un triomf per al realisme, que estenia la seva influència a la filosofia, la literatura, la pintura, entre altres disciplines, i ja se'n troben referents en la idea de mimesi a *La república* de Plató i la *Poètica* d'Aristòtil. Creien que finalment el nou mitjà tècnic els permetria deixar de

copiar la realitat per assolir-la de forma immediata i directa.

D'aquest primer cinema primitiu disposem de nombrosos exemples de diferents països, classificats en el que s'ha anomenat "actualitats": a Espanya, *L'arribada dels toreros* (*Arrivée des Toréadors*, 1896); a Rússia, *La coronació del tsar Nicolau II* (1896); a Austràlia, *Les carreres de Melbourne* (1896). A Catalunya, Fructuós Gelabert, el 1898, va filmar *La visita de la reina Cristina i el seu fill Alfons XIII a Barcelona*. Les pel·lícules predominants d'aquest període són les de temàtica documental fins aproximadament el 1907. Totes serien un exemple del "grau zero" de l'escriptura audiovisual formulat per Roland Barthes o del mode de representació primitiu explicat per Noël Buch a la seva obra *El tragaluç del infinit*. En teoria, el grau zero –l'absència del muntatge– assegura la mímesis fidel de la realitat tan llargament buscada.

De mica en mica, la projecció del material de no-ficció i el de ficció es va anar institucionalitzant. A partir de 1910, els noticiaris van ser els primers a ser acceptats com a documents vertaders a través de la difusió de companyies cinematogràfiques de renom, les primeres a França: Pathé i Gaumont.

Cal destacar, que ja el 1898, el polonès Boleslaw Matuszewski es va adonar de la importància de les pel·lícules com a documents per a la història de les societats. Per aquest motiu demanava la creació d'arxius

que conservessin les imatges com a patrimoni de la humanitat.

Durant aquest període, el cinema de no-ficció, d'una banda començarà a establir algunes bases per anar limitant els temes que l'han de nodrir, com les actualitats i els films de viatges, anomenats *travellogues*. I, de l'altra, també començarà a qüestionar-se la credibilitat del seu contingut, perquè algunes filmacions realitzades amb preses falses i projectades com si fossin reals van incitar el debat sobre la fiabilitat del cinema a l'hora de reproduir esdeveniments de la vida real.

Aquestes manipulacions i els avenços tecnològics posteriors que han modificat l'estètica documental han propiciat un debat recurrent en la teoria del cinema sobre els límits entre què és ficció i què no-ficció.



## ELS PIONERS

### Flaherty, el pare del documental

El director John Grierson va ser el primer a anomenar Robert Joseph Flaherty (1884-1951) pare del documental. Segons l'opinió de Richard M. Barsam, historiador i teòric del documental, també se'l pot considerar com el director més influent de la modalitat de pel·lícules de viatges. Altres autors el relacionen amb la creació del cinema etnogràfic enllaçant-lo amb la modalitat practicada per Jean Rouch.

L'afició de Flaherty per aquest tipus de films provenia de la seva infantesa. La feina del seu pare, que era enginyer de mines, havia obligat la família a moure's constantment. Durant la seva infància va viure a les zones mineres del nord de Michigan i Canadà. Durant aquesta etapa, Flaherty va acompanyar el seu pare en alguns dels viatges d'exploració del territori i estava avesat a la vida a l'aire lliure i a les dures condicions de vida d'aquelles terres inhòspites. El seu interès per la natura es va estendre a la professió i es va convertir en explorador i mineralogista. Les seves

vivències infantils, juvenils i professionals determinaren la seva obra com a documentalista.

El seu primer film, *Nanook of the North* (1922), n'és un exemple. Contractat per la companyia canadenc de ferrocarrils i encoratjat pel seu superior, sir William Mackenzie, es va endur una càmera a les seves expedicions per captar persones i paisatges originals. La pèrdua de part del material rodat el va obligar a retornar a la badia de Hudson per rodar més imatges. El nou enfocament que va decidir donar al seu projecte es va materialitzar en realitzar un film centrat en la vida quotidiana d'una família esquimal.

El documental volia transmetre el procés de lluita per la supervivència i narrativament escollia el punt de vista del seu protagonista, Nanook, el caçador més popular de la tribu d'esquimals itivimuit. Nanook representa la figura central, és el caçador que lluita per sobreviure i ens permet compartir la seva vida. Els principals elements estètics del documental estan centrats en la qualitat de la fotografia i en la força narrativa.

Algunes de les escenes de la pel·lícula són realment extraordinàries per la bellesa compositiva i per la manera com documenta la vida de la família esquimal. Destaca la caça de la morsa, que permet viure moments d'intens dramatisme, centrats en l'enfrontament dels caçadors i els animals. Ens fa participar de la soledat de l'individu, representada per

Nanook dins la seva canoa i caçant a través d'un forat, sol, enmig del mar de gel. I, també, de la força de la família que representa un suport en la lluita per la supervivència.

La pel·lícula es va estrenar amb força èxit, la qual cosa va permetre a Flaherty tenir una curta experiència amb les grans productores de Hollywood en diferents produccions. El resultat d'aquesta col·laboració va ser la realització de *Moana* (1926) per a la Paramount. El film volia documentar la vida de la població de Samoa al Pacífic. Flaherty es proposava descobrir part de l'antiga cultura polinèsia tal com era abans de l'arribada dels missioners i comerciants occidentals.

L'equip es va dirigir al poble de Safune, situat a l'illa de Savai'i, on la població es va mostrar disposada a col·laborador en el projecte. Flaherty va mostrar la cerimònia del tatuatge, un ritu polinesi d'iniciació a la virilitat molt dolorós, que gairebé havia desaparegut per influència dels missioners. La pel·lícula va rebre elogis d'alguns crítics per la bellesa i exotisme de les seves imatges, però va ser un fracàs comercial.

Després d'aquest acostament fallit a Hollywood, Flaherty es va traslladar a Gran Bretanya per col·laborar amb l'equip de documentalistes de John Grierson. D'aquesta nova etapa destaca la producció *Man of Aran* (1934), finançada per la Gaumont britànica i considerada, per molts, com un dels millors documentals de Flaherty. Altre cop trobem documenta-

da la lluita de l'ésser humà amb la natura, aquest cop a les illes d'Aran situades a l'oest d'Irlanda. L'eix narratiu de la pel·lícula és la vida quotidiana de la família protagonista centrada en la pesca i el conreu de les patates a l'àrida terra de l'illa.

Les escenes més impressionants són les que recullen la força del mar i ens fan adonar del perill de la feina dels pescadors. També aquest documental recupera una tradició ja en desús, la pesca del tauró, que queda enregistrada com a material històric. Igual que en els films anteriors, la fotografia, dirigida per Flaherty, ens mostra els contrastos entre la bellesa i la força de la naturalesa, la lluita per la supervivència i la forma idíl·lica de vida dels habitants de l'illa d'Aran.

Una de les seves darreres obres, *Louisiana Story* (1948), li permetria la llibertat artística que necessitava. La Standard Oil va encarregar a Flaherty la documentació de les operacions petroleres a la Baixa Louisiana. El tema ofería al director la possibilitat de retratar el contrast entre les activitats de la petrolera amb la forma de vida dels cajuns habitants de la zona. El conflicte entre el progrés, representat per l'arribada d'una torre de perforació, i les formes de vida dels cajuns en equilibri amb la natura.

La història se'ns narra a través d'un jove cajun, Alexander, i la seva mascota, l'ós rentador Jo-jo, que a través de la seva vida quotidiana ens apropen a la realitat del lloc i al conflicte amb l'aparició dels petrolers.



Com era habitual en els seus documentals, a *Louisiana Story* (1948) també es van rodar escenes perilloses, en aquest cas, un incendi real que va patir la companyia d'un dels pous de petroli. Altre cop trobem destacada la bellesa de la natura, a la zona pantanosa de Louisiana, els viatges en canoa del jove cajun, que li permeten retratar plans inoblidables dels núvols, els arbres i la vegetació en l'aigua.

El muntatge ofereix d'una manera precisa i harmònica els moments de bellesa i calma combinats amb els moments de tensió que fan progressar la història i ordenen la narració. Igualment destaca el contrast entre la vida salvatge i els elements introduïts per la industrialització, la vida tranquil·la dels habitants cajun interrompuda per l'activitat dels perforadors. Altres elements de tensió els aconseguim amb els animals salvatges, en aquest cas, un caiman. El documental destaca la magnitud de la maquinaria i la feina d'equip que els permet acabar amb èxit la seva feina. La música de Virgil Thomsom és un element narratiu molt important que acompanya en tot moment les imatges.

### **La posada en escena de la realitat**

Flaherty, en el text *La función del cine documental*, escriu que ningú pot filmar i reproduir de forma objectiva els fets que observa i que si algú ho intentés

es trobaria amb un conjunt de plans sense significat. Aquesta idea sobre el documental emfasitza la necessitat de seleccionar i interpretar la realitat per compondre el film. Flaherty, mitjançant la posada en escena de la realitat, va desenvolupar un estil propi que més endavant recuperarien, en alguns aspectes, els creadors del cinéma-vérité als anys seixanta del segle XX. Per exemple, la capacitat d'implicar els protagonistes en la realització del film.

L'objectiu final de Flaherty era transmetre una visió del que havia observat després d'un període previ de convivència, mitjançant les vivències i els sentiments dels protagonistes. D'aquesta experiència extreia el nucli de progressió de la pel·lícula, gairebé sempre d'alguns aspectes de la vida quotidiana que l'impressionaven. En els seus documentals va recuperar tradicions perdudes per la influència de la societat moderna.

L'especial fidelitat a reelaborar la realitat observada el situen a les fronteres de la ficció. Flaherty i el seu equip arribaven a la localitat on havien de rodar i es dedicaven a localitzar els personatges, els paisatges i els fets adequats per documentar el tema que volien explicar. El seu procés se sustentava en una acurada posada en escena, que li permetia reconstruir la realitat que havia descobert. Malgrat que no utilitzava actors professionals, sí que seguia un procés de selecció

entre els habitants de la població per trobar els que més s'adeien amb la idea del que volia transmetre.

A *Man of Aran* (1934), la família protagonista no existia a la vida real, cadascun dels seus membres formaven part de famílies diferents, la qual cosa el converteix en pioner del docudrama i de les formes reflexives del documental. A pesar que l'acció estava preparada per a la càmera, per a Flaherty era una excusa per mostrar de la millor manera possible, la seva interpretació de la realitat observada. Grierson criticava la idea neorousseauiana del bon salvatge que Flaherty pretenia transmetre amb el seu cinema i li retreia la manca d'anàlisi de les condicions socials que permetien aquelles condicions de vida. Alguns teòrics consideren que el seu ús acurat de la fotografia, per destacar la bellesa dels elements naturals en sintonia amb la vida de la població, dotava de romanticisme la realitat que volia mostrar.

Per a Flaherty, el documental era un mitjà important de comunicació que havia de servir per afavorir la comprensió entre els pobles. Si el seu cinema possibilitava que persones de cultures diferents s'assebentessin que els problemes que els preocupaven eren els mateixos, s'adonarien que els éssers humans no són tan diferents entre si.

## Vertov i el reportatge periodístic

Denis Arkadievich Kaufman, més conegut amb el pseudònim de Dziga Vertov, va néixer el 2 de gener de 1896 a la ciutat de Białystok, territori polonès, que en aquell període estava integrat en l'imperi tsarista, i va morir a Moscou el 12 de febrer de 1954. En esclatar la Primera Guerra Mundial, la família es va refugiar a l'antiga Sant Petersburg, rebatejada amb el nom de Petrograd. En aquesta ciutat, Dziga Vertov va estudiar medicina i psicologia, i va continuar llegint i escrivint poesia, que era la seva passió. La poesia va esdevenir una influència important en el seu cinema, sobretot els poetes futuristes, entre els quals admirava especialment Vladimir Maiakovsky.

El futurisme com a moviment va néixer a Itàlia el 1909 amb la publicació del *Manifest futurista* del poeta Filippo Tomaso Marinetti i la seva influència va penetrar en totes les arts. Els seus seguidors negaven tots els valors del passat i glosaven les màquines creades per la industrialització. L'admiració per la cultura de la màquina i els postulats del constructivisme estaran presents en els documentals de Dziga Vertov. N'és un exemple un dels seus documentals més famosos, *L'home amb la càmera* (*Chelovek s kino apparatom*, 1929), i el seu pseudònim, que fa referència a "donar voltes", "fer girar". També va cursar estudis de música i va experimentar amb els sons en el seu laboratori de l'oïda.

Creava músiques amb sorolls i muntava fonogrames i paraules.

Amb l'arribada dels bolxevics al poder, Vertov va formar part del Comitè de Cinema de Moscou i es va convertir en l'editor del seu noticiari *Kino Nedelia*, que va aparèixer per primer cop el juny de 1918. La seva feina en aquell període consistia a muntar documents que informessin sobre els esdeveniments de la Guerra civil russa (1918-1921). Paral·lelament en aquesta activitat i utilitzant metratge dels noticiaris, també elaborava documentals de gran metratge, com *Aniversari de la Revolució (Godovscina Revoljucy, 1919)*.

En acabar la Guerra civil, Vertov va difondre un manifest on exposava la necessitat d'eradicar el cinema de ficció, que considerava un opi per al poble i animava els seus companys cineastes a utilitzar el cinema per documentar la realitat socialista. El manifest el signaven el Consell dels Tres, que no eren altres que ell mateix, la seva dona –la muntadora Yelizaveta Svilova– i el seu germà Mijail Kaufman, càmera.

Posteriorment, Dziga Vertov va escriure més manifestos que provenien d'un grup de cineastes i que signava com a "ulls del cinematògraf" (*Kinoki*). D'acord amb aquestes idees, el mes de maig de 1922 va crear "cinema veritat" (*Kino Pravda*), una mena de periodisme cinematogràfic que presentava llargmetratges documentals. Tal i com veurem més endavant, el nom serà utilitzat a finals dels anys cinquanta del

segle XX, per classificar el cinema documental que realitzava Jean Rouch.

A Dziga Vertov, el coneixement i la utilització de la tècnica cinematogràfica li permetien experimentar en la creació d'un llenguatge cinematogràfic. Un dels seus films modèlics en aquest sentit, és *L'home amb la càmera* (1929). Amb la pujada d'Iosif Stalin a la Secretaria del Partit Comunista, el 1922, Vertov va començar a tenir problemes amb la burocràcia. En la producció del documental va fugir dels controls ideològics, però també va contribuir a augmentar la seva fama d'artista formalista. El film presenta un calidoscopi de la vida quotidiana. Cal destacar l'aparició en pantalla de l'operador de càmera i la muntadora, que fan patents els mecanismes tècnics que utilitza el mitjà. D'aquí també la seva influència en el *cinéma-vérité* de Jean Rouch, que voldrà fer palesa la intervenció del cineasta en el resultat de l'obra.

Vertov era un artista, en el sentit ampli de la paraula. Els seus treballs en poesia, els seus estudis de música i les recerques amb els sons li van proporcionar uns coneixements que aplicava a les seves produccions cinematogràfiques.

L'obra de Dziga Vertov és un referent obligat per a la comprensió de la història del cinema documental. El podríem considerar pioner del reporterisme i del cinema experimental, perquè en els seus escrits

defensava un equilibri entre la captació de la realitat i la seva reconstrucció estètica.

El concepte de realitat de Vertov estava allunyat de la pretesa objectivitat dels fets assenyalada pel corrent positivista. Opinava que la interpretació que oferia cada cineasta dels fets depenia de la seva ideologia i se sentia més amb sintonia amb les tesis defensades pel realisme socialista que amb les defensades pels artistes formalistes. De tota manera, per a Vertov, aquesta interpretació significava el resultat de la capacitat creativa, i no era compatible amb la burocràcia que el partit, mitjançant les indicacions de Stalin, volia imposar en el món artístic.

## El cinema ull

Amb *Kino-Pravda* (*Cinema veritat*) Dziga Vertov iniciava, el 1922, la incursió en el que avui en dia anomenaríem periodisme televisiu. En aquest projecte va produir nombrosos llargmetratges documentals, entre els quals podem citar *Cinema Ull* (*Kino-Glaz*, 1924), *Endavant, soviètics!* (*Shagai, Soviet*, 1926), *Una sisena part del món* (*Shestaya Chast Mira*, 1926), *Un onçè any* (*Odinadtsi*, 1928), *Entusiasme: Simfonia del Donbas* (*Entuziazm: Simfonya Donbassa*, 1931), *Tres cants a Lenin* (*Tri Pesni o Leninye*, 1934)).

Els cineastes soviètics del període revolucionari van elaborar un corpus teòric sobre el cinema que

va influir més enllà de les seves fronteres. Els experiments es van centrar en les possibilitats del muntatge com a forma d'expressió.

Dziga Vertov, en el seu interès per emfasitzar la veritat, considerava que la càmera era l'eina més adequada per permetre aquesta expressió. Defensava que la càmera era un ull que observava una realitat, la realitat que capturava el cineasta i que mitjançant el muntatge li permetia elaborar i oferir la seva interpretació. Per tant, no era una eina objectiva perquè ens mostrava una realitat construïda pel muntatge. Per a ell, el cinema documental ens oferia possibilitats il·limitades de creació intel·lectual.

En els seus escrits sobre el "cinema ull" destacava la importància de la càmera i el muntatge com els elements tècnics que permetien captar i elaborar la realitat. La teoria que utilitzava consistia en la fórmula següent:

cinema + ull = cinema enregistrament dels fets  
cinema ull = cinema veig (veig amb la càmera)  
+ cinema escric (enregistro amb la càmera sobre la pel·lícula) + cinema organitzo (jo munto).

Per definir aquests paràmetres, Vertov va elaborar la teoria dels intervals, que consistia a tenir en compte el moment de transició d'un pla a l'altre.

Per a Vertov serà important restituir l'interval a la matèria, per tant, l'interval serà el lloc per a la creació. És el lloc on s'ofereix una acció que espera una



reacció de l'espectador. L'originalitat del pensament de Vertov pel que fa a la Teoria dels Intervals, la trobem, com afirma el filòsof Gilles Deleuze, en la correlació que fa entre dues imatges consecutives que adquireixen significat gràcies al funcionament del nostre sistema perceptiu. La màquina d'imatges inseparable d'una enunciació pròpia del codi cinematogràfic.

### **Vertov i Eisenstein**

Dziga Vertov i Sergei M. Eisenstein van tenir posicions enfrontades respecte de la funció del cinema. Per al primer, tot el que captava la càmera havia de ser una còpia fiable de la vida i, mitjançant el muntatge, se'ns revelaven aspectes ocults de la realitat. En canvi, per al segon, el cinema era una eina, que mitjançant la manipulació de la fotografia i el muntatge permetien provocar sentiments determinats en l'espectador. Per a Eisenstein, el cinema servia d'intermediari entre la idea i el públic; per a Vertov, el cinema de ficció retardava l'avenç del documental i dificultava la funció revolucionària del cinema. Eisenstein opinava que el cinema ull de Vertov investigava només sobre la forma filmica pura.

Per a Vertov, l'organització del moviment sorgia del material rodat, mentre que per a Eisenstein, el moviment sorgia de la mesura mecànica del metratge. També opinaven de forma diferent pel que fa a la uti-

lització del so al cinema. Vertov el defensava perquè ajudava a reproduir la realitat d'una manera més fidedigna; per a Eisenstein el so desvirtuava el llenguatge pur de la imatge.

Vertov va passar els darrers anys de la seva vida treballant en una oficina de muntatge de noticiaris, apartat del cinema documental per ser considerat desafecte al realisme socialista que el Partit va imposar.

### **Esfir Shub i el documental històric**

Eshr Ilinitxina, més coneguda com Esfir o Esther Shub, està considerada pionera del cinema de muntatge amb arxius filmogràfics i del documental històric. Va néixer a Ucraïna el 1894 i va morir a Moscou el 1959. Entusiasta amb la revolució soviètica, a partir de 1922 va treballar com a muntadora de pel·lícules estrangeres i soviètiques. També va subtítular nombroses pel·lícules estrangeres. Per exemple va treballar en la versió russa d'*El doctor Mabuse* (1922) de Fritz Lang. Després de la revolució es va unir a l'Organització d'Escriptors d'Esquerra (LEF) fundada per Maiakovski.

Des del primer moment va estar molt interessada en el cinema documental i va col·laborar en el projecte del cinema ull de Dziga Vertov, però se'n va allunyar per dedicar-se als seus propis projectes de producció de films de muntatge.

## Fidelitat a la realitat

Malgrat que conceixia el poder de manipulació del muntatge, el seu objectiu era aconseguir la major exactitud possible dels fets que volia documentar. Per aquest motiu, igual que un historiador, estudiava acuradament el material que havia de muntar i el context dels esdeveniments. No li interessava la lectura ideològica i cinematogràfica posterior, li interessava la fidelitat a la veritat històrica. Considerava el cinema una eina important per documentar la història dels pobles.

El 1926 va obtenir permís per investigar els antics noticiaris dels arxius del Museu de la Revolució. Després de mesos de treball, va trobar i organitzar una col·lecció de pel·lícules sobre la vida del tsar Nicolau II que anaven de 1896 a 1912. Del muntatge final en sortiria la seva trilogia sobre la història de Rússia: *La caiguda de la dinastia Romanov* (*Padenie Dinastii Romanovikh*, 1927), que comprenia material filmic de 1912 a 1917, *La gran ruta* (*Velikj Put*, 1927) i *La Rússia de Nicolau II i Tolstoi* (*Rossija Nikolaja II i Lev Tolstoi*, 1928). També cal destacar el muntatge *Espanya* (1939) pel gran treball realitzat amb el material filmat a la Guerra Civil espanyola per Roman Karmen. La seva tasca va impulsar el desenvolupament dels arxius cinematogràfics.

## El documental poètic

Aquesta modalitat comparteix terreny comú amb l'avantguarda modernista. Aquí no importen les convencions de la continuïtat creades pel muntatge, ni que s'entengui l'espai ni el temps on passen les accions. El seu interès rau en l'exploració de les associacions i les pautes relacionades amb els ritmes temporals i les juxtaposicions espacials.

El tema central del documental poètic és oferir un punt de vista artístic dels fets que es volen mostrar. A la dècada dels anys vint del segle passat alguns pintors, i altres artistes, van utilitzar el cinema com a eina de creació. Entenien el cinema com a art pictòric, en el qual el tractament de la llum i la composició esdevenien els temes més importants.

### Simfonies de la ciutat, abstracció i cinema

El 1921, els pintors Viking Eggeling i Hans Richter, utilitzant les pintures del primer, van experimentar amb el film abstracte. El 1925, Fernand Léger i Dudley Murphy van realitzar *Ballet mécanique*, el 1927 Man Ray *Emak Bakia*. Laszlo Moholy-Nagy, amb *Play of Light: Black, White, Grey* (1930), va utilitzar el cinema per presentar diferents punts de vista sobre com

la llum afecta algunes de les seves escultures. A Moholy-Nagy li interessa més destacar els efectes de la llum que les escultures en si mateixes. El mateix passa a la pel·lícula que Jean Mitry va realitzar en homenatge a Abel Gance, *Pacific 231* (1944). Altres exemples són *El perro andaluz* (1928) de Luis Buñuel i Salvador Dalí.

Entre aquestes produccions, cal citar el que s'ha anomenat simfonies de la ciutat. *Berlín: simfonia d'una gran ciutat* (1927), de Walter Ruttmann, es considera la iniciadora d'aquesta especialització documental. Altres exemples són *Nova York* (1911), de Julius Jaenzon; *Mannahata* (1921), de Paul Strand i Charles Sheeller; *Només les hores* (1926), d'Alberto Cavalcanti; *À propos de Nice* (1930), de Jean Vigo; *Images d'Ostende* (1930), de Henri Storck; *El pont* (1928) i *Pluja* (1929), de Joris Ivens, que retraten la ciutat d'Amsterdam.

La modalitat poètica, com totes les altres que cita Nichols, va tenir predecessors i va continuar, i continua avui en dia, en obres com *N.Y. N.Y.* (1957), de Francis Thompson, *Glass* (1958), de Bert Haanstra; *Koyaanisqatsi* (1982) i *Powaqqatsi* (1988), de Godfrey Reggio; *Baraka* (1992), de Ron Fricke. Altres produccions que podrien ser classificades en més d'una modalitat són *Song of Ceylon* (1934), de Basil Wright; *Sans soleil* (1982), del polifacètic Chris Marker; *Free Fall* (1998), i *Danube Exodus* (1999), de Péter Forgács.



## **LA CONSOLIDACIÓ DEL GÈNERE: EL DOCUMENTAL EXPOSITIU**

Bill Nichols considera que durant aquest període es consolida una modalitat de representació de la realitat en el documental que anomena expositiva. Aquesta modalitat focalitza la seva atenció en aplegar i mostrar esdeveniments utilitzant una forma retòrica o argumentativa. Es dirigeix directament a l'espectador i acostuma a incloure veus –sobretot una veu omniscient– i grafisme.

### **John Grierson i el cinema documental britànic**

John Grierson va néixer a Kilmadock (Stirlingshire, Escòcia) el 1898 i va morir a Bath, Somerset, Anglaterra, el 1972. Adela Medrano, al seu llibre *Un model de informació cinematogràfica: el documental anglès* assenyalava que Grierson va utilitzar el mot documental, el 1926, per referir-se al film *Moana* (1926) de Robert J. Flaherty. El concepte el va extraure del francès *documentaire*, que s'utilitzava per anomenar els films de viatges i s'adeia amb la temàtica del film de Flaherty. Un altre historiador del documental, Brian Winston,

a l'article "Before Flaherty. Before Grierson. The documentary film in 1914" assegura que Edward Curtis ja va utilitzar el 1914 el terme *documentary work*, en un sentit griersonià.

La producció cinematogràfica britànica té una tradició realista que es remunta als primers temps del cinema i que els historiadors fan coincidir amb l'escola de Brighton. Aquesta tradició es referma amb l'obra dels documentalistes britànics dels anys trenta del segle XX dirigits per John Grierson. Va estudiar filosofia a la Universitat de Glasgow i va obtenir una beca de la Fundació Rockefeller, que li va permetre realitzar una estada als Estats Units, el 1924, per dur a terme una recerca en ciències socials a la Universitat de Chicago.

Durant tres anys es va dedicar a estudiar premsa, ràdio, televisió i cinema, sorprès per l'efecte que aquests mitjans tenien sobre el públic i pel sensacionalisme de la premsa del magnat William Hearst. D'acord amb Walter Lippmann considerava que les esperances d'aconseguir una veritable democràcia s'allunyaven cada cop més. Focalitzava la causa en la falta d'informació que tenien els ciutadans dels problemes cada cop més complexos que havia d'afrontar la societat.

En una reflexió que podríem considerar força actual, afirmava que aquest fet provocava que la participació ciutadana fos superficial o gairebé inexistent.



Per superar aquesta situació, Grierson trobava com a solució, la utilització del cinema per ajudar les persones a comprendre el que passava al món. I amb aquest objectiu va enfocar el seu treball com a documentalista.

La seva concepció del cinema va rebre la influència dels cineastes soviètics, en concret del *Cuirassat Potemkin* d'Eisenstein, que havia ajudat a preparar per ser projectat a l'audiència americana.

De retorn cap a Anglaterra, l'any 1927, va rebre l'ajut de part de l'Empire Marketing Board (EMB) per realitzar la pel·lícula *A la deriva* (*Drifters*, 1925), que tractava el tema de la pesca de l'arengada. Aquest film formava part d'un projecte de produccions encaminades a difondre la idea d'unitat de tots els membres de l'Imperi Britànic per mitjà de la promoció del comerç. L'èxit de la pel·lícula va possibilitar que Grierson s'encarregués d'organitzar la Unitat de Filmació de l'EMB, des de 1928 fins a 1933. I a partir d'aquesta data i fins a la Segona Guerra Mundial a la Crown Film Unit (CFU) de la General Post Office (GPO), la qual depenia directament del Govern.

El grup, format inicialment per dues persones el 1930, es va incrementar fins arribar a trenta el 1933 i va continuar creixent en producció i personal. Des de 1937, Grierson va exportar el seu projecte a altres països de la Commonwealth, i el 1939 va crear a Ca-

nadà el National Film Board (NFB), companyia de produccions documentals encara activa actualment.

La tasca de Grierson era delicada, ja que calia trobar l'espònsor adequat que financés els documentals que volien realitzar, gairebé sempre organismes oficials, i compaginar les necessitats que plantejaven els documentals amb la llibertat creativa dels membres de la Unitat de Filmació, la majoria dels quals simpatitzava amb el socialisme.

Algunes de les seves obres més representatives són *Housing Problems* (1935), dirigida per Edgar Anstey i Arthur Elton; *Cool Face* (1936), dirigida per Alberto Cavalcanti; *Song of Ceylon* (1935), que, dirigida per Basil Wright amb l'ajuda de John Taylor, és el primer documental que rep un premi, el del Festival Internacional de Brussel·les el 1935, o *Night Mail* (1936), dirigida per Harry Watt i Basil Wright, entre altres.

### **Una eina per l'educació**

John Grierson se sentia compromès amb la idea que el cinema havia de ser una eina per a l'educació i la comprensió entre els pobles. Per aquest motiu demanava una entrega absoluta als membres del seu equip. Considerava que la seva feina era similar a la que exercia un sacerdot des del púlpit, crear ciutadans informats per potenciar la democràcia com a forma política de les societats.

Formalment, creia que els documentals havien de focalitzar l'atenció en el missatge que volien difondre. Per aquest motiu, calia evitar la tendència a l'esteticisme en les imatges i afavorir el discurs polític. Grierson afirmava que "l'art era un martell, no un mirall".

La seva manera de pensar es reflectia en els temes que va produir i en el tractament cinematogràfic. Li interessava destacar la gent corrent en el seu entorn laboral i, sobretot, mostrar l'esforç i la cooperació. Com a exemple, *A la deriva* (1925) focalitzava l'atenció en els treballadors britànics, que esdevenien els protagonistes i els herois de la pel·lícula. Un fet insòlit en el cinema britànic de l'època, la qual cosa donava a l'obra una força gairebé revolucionària.

Per aconseguir aquests objectius, el seu equip va experimentar amb diferents aspectes tècnics, com en la utilització de la banda de so a *Night Mail* (1936), que destaca per la sincronització entre les imatges i la música, o en oferir el punt de vista dels protagonistes a *Housing Problems* (1935) o *Cool Face* (1936). A *Housing Problems*, en lloc del narrador omniscient clàssic, característic dels documentals de Grierson, els que parlaven eren els mateixos protagonistes, els habitants dels barris més pobres, que expliquen directament les condicions miserables dels seus habitatges. Podríem dir que va ser un pioner del *cinema directe* iniciat, el 1960, per Robert Drew i Richard Leacock. Grierson

havia definit el documental com "el tractament creador de la realitat".

### **Leni Riefenstahl, la bellesa al servei de la ideologia**

Helena Bertha Amalie Riefenstahl, coneguda com Leni Riefenstahl, va néixer a Berlín el 1922 i va morir a Poeking (Baviera) el 2003. La seva figura s'associa amb el nazisme, perquè va exercir la seva professió de cineasta a Alemanya sota aquest règim. Admirada per Hitler, es va convertir en l'artista que l'havia d'immortalitzar en un dels documentals de propaganda política més admirats, *El triomf de la voluntat* (*Triumph des Willens*, 1934).

A les seves memòries, Leni explica que Hitler, en persona, li va dir que no volia una pel·lícula avorrida sobre el congrés del partit nazi, sinó un document artístic. Hitler no es va equivocar en escollir-la per a la realització del documental. Mitjançant l'obra d'una gran artista, el documental es va convertir en un clàssic del gènere i en un important document històric utilitzat tant pels partidaris del nacionalsocialisme, com pels seus detractors.

L'afició de la directora pel món de l'art havia començat amb el seu interès per la dansa, de la qual es va haver d'allunyar a causa d'una lesió. A partir d'aquell moment, una sèrie de circumstàncies van dirigir el seu

interès cap al món del cinema, en concret, cap a les pel·lícules de muntanya. Arnold Fanck, famós director d'aquest gènere tan especialitzat, la va dirigir com a actriu i va aconseguir que adquirís fama en aquest camp amb *La muntanya sagrada* (*Die Heilige Berg*, 1926) o *L'infern blanc de Piz Palu* (*Die Weisse Hölle von Piz Palu*, 1929). Dins d'aquest món es va despertar el seu interès per dirigir les seves pròpies pel·lícules *La llum blava* (*Das Blaue Licht*, 1932).

Els dirigents nazis eren conscients de la importància del cinema com a eina propagandística i havien disposat tota la producció sota el comandament del ministre de Propaganda del Reich, Joseph Goebbels. Aquest era un gran admirador de l'obra de S. M. Eisenstein, que considerava un gran propagandista. Malgrat els enormes poders de Goebbels, Leni Riefenstahl va exercir la seva tasca de realitzadora amb total llibertat, gràcies a la protecció directa de Hitler.

La seva col·laboració artística amb el règim nazi, així com la gran admiració que sentia per Hitler, van ser la causa que no tornés a integrar-se en els circuits del cinema comercial un cop acabada la Segona Guerra Mundial, malgrat que no va ser processada en cap dels judicis que els aliats li van obrir.

Leni Riefenstahl és alhora admirada i odiada. Admirada pel gran talent cinematogràfic àmpliament demostrat en obres com *El triomf de la voluntat* i *Olympia* (1936). Odiada per haver estat a favor del nazis-

me, malgrat que afirma que mai no va formar part del partit ni de l'organització nazi.

### **Estètica i propaganda política**

A nivell formal l'obra documental de Leni Riefenstahl destaca per la seva bellesa en el tractament de la fotografia, el so i el muntatge. També per la constant necessitat d'innovació en la utilització de les tècniques cinematogràfiques.

A *El triomf de la voluntat* va experimentar amb els enquadraments mòbils. Fins aquell moment, els documentals acostumaven a utilitzar la càmera de forma estàtica, i per trencar aquesta inèrcia copiada de l'estètica dels noticiaris, Riefenstahl va dotar de moviment totes les imatges del documental. Els travel·lings serveixen per acostar els espectadors a la figura de Hitler i a sentir-se com un militant més que participa al congrés de partit nazi a Nuremberg.

Al documental, la directora utilitza la imatge de Hitler baixant del cel amb el seu avió, per donar-nos en una visió d'un déu salvador que retornarà Alemanya al lloc que li pertoca. També mostra l'adoració del poble alemany pel seu *führer*. Les diferents angulacions que adopta la càmera ens transmeten la idea de Hitler com una figura sobrenatural. La directora va comptar amb un desplegament de mitjans com mai no s'havia vist. El valor artístic del documental va

ser reconegut amb l'obtenció de nombrosos premis. L'any 1935 va rebre la medalla d'or de l'Exposició Internacional de París.

A *Olympia I. La festa dels pobles* (*Olympische Spiele, Fest der Völker*, 1936) i *Olympia II. Festival de les nacions* (*Olympische Spiele, Fest der Schönheit*, 1936), també va experimentar amb els enquadraments, l'angulació de la càmera, els tipus de pel·lícula, els tipus d'objectiu i les preses de les imatges submarines, entre altres coses. La utilització de la simbologia de la Grècia clàssica servia per potenciar la imatge de Berlín com la nova Atenes bressol de la cultura europea. El documental va guanyar el premi a la millor pel·lícula al Festival de Venècia de 1938.

Leni era conscient que l'art cinematogràfic tenia les seves pròpies lleis i que qualsevol pel·lícula artística les havia de respectar. Aquests paràmetres eren difícils de precisar, encara que considerava que un bon director havia de tenir dues qualitats importants: saber transformar el que percebia en imatges i tenir un sentit innat del ritme i del moviment cinematogràfic.

### **Pare Lorentz i el compromís social**

Leonard MacTaggart Lorentz, conegut en el món del cinema com a Pare Lorentz, va néixer el 1905 a Clarksburg (Virgínia de l'Oest) i va morir el 1992 a Armonk (Nova York). Lorentz va estudiar a la Uni-

versitat de Virgínia de l'Oest on va editar una revista d'humor *Moonshine*, va fer-se soci d'una fraternitat de periodistes anomenada *Sphinx* i va ser escollit president de la *Southern Association of College Editors*.

En acabar els estudis universitaris va anar a viure a Nova York, on va trobar feina com a periodista en diverses publicacions, entre les quals *Vanity Fair*. Necessitava diners per continuar la seva formació i aconseguir algun dels seus projectes, com arribar a ser crític musical. La seva mare era cantant i l'afició a la música li venia de petit, ja que n'havia estudiat durant deu anys. Va adquirir renom escrivint sobre cinema en diverses columnes als diaris. Arrel d'aquesta activitat, el 1930 va publicar un llibre, *The Private Life of the Movies*, sobre la censura al cinema, amb l'advocat Morris Ernst, defensor dels drets civils.

Des de la seva columna política al *Washington Sideshow*, propietat de l'imperi Hearst, va lloar la política rural del New Deal del president Franklin Delano Roosevelt, la qual cosa va provocar que el mateix Hearst en persona l'acomiadés. Arran d'aquest incident va escriure el llibre *The Roosevelt Year: 1933*, que li va servir per ser reconegut com a columnista polític i li va obrir les portes del Govern federal dels Estats Units per a la direcció de documentals.

Abans de produir el seu primer documental, *The Plow that Broke the Plains* (1936), no havia treballat mai en la direcció, producció o guió de cap film. La uni-



tat de filmació que el Govern federal va posar sota les seves ordres va esdevenir quelcom més que una feina, perquè estava plenament d'acord amb les seves idees. Lorentz estava profundament interessat en la figura del president Roosevelt i en la conservació dels recursos naturals.

### **El compromís social**

Els convulsos anys trenta van propiciar l'aparició de temes en el cinema documental vinculats a les extremes condicions de pobresa de les classes treballadores.

Estats Units estava sota els efectes de la gran depressió i les condicions de vida de molts nord-americans eren penoses. Gairebé catorze milions de persones es trobaven sense feina. El 1933, Franklin Delano Roosevelt va ser nomenat president en substitució del republicà Herbert C. Hoover.

Davant l'actitud passiva dels anteriors presidents republicans, Roosevelt va assumir una política intervencionista que permetés resoldre la crisi econòmica. El New Deal va posar en marxa una política reformista centrada en l'ajuda directa als milions de persones empobrides per la crisi, en l'ocupació econòmica que permetés reduir la desocupació i fomentar la demanda, i en la reforma del sistema financer.

També es van regular les relacions entre empresaris i treballadors (National Labor Relations Act). Entre altres lleis socials, es va promulgar la Llei d'assegurança d'atur, invalidesa i vellesa (Social Security Act) i es va garantir la llibertat d'organització i de negociació, i el dret de vaga.

La política encetada pel nou president demòcrata va provocar l'oposició dels republicans, així com la d'alguns membres del seu propi partit. Des dels sectors més conservadors, era considerada de caire "comunista". Un exemple del que va arribar a significar aquesta política per a aquests sectors el trobem en el fet que, durant la caça de bruixes dels anys cinquanta empesa pel senador McCarthy, haver donat suport al New Deal o haver-hi simpatitzat va ser considerat una activitat antiamericana denunciabile davant els tribunals.

És en aquest context que cal comprendre el compromís social que Pare Lorentz i altres documentalistes de la resta del món disposen en la seva tasca cinematogràfica. Si John Grierson s'ha considerat el pare del documental britànic, en el cas dels Estats Units s'ha de fer referència a Pare Lorentz, sense oblidar la tasca realitzada pels membres de The Film and Photo League i de Nykino, que van comptar amb la col·laboració del documentalista holandès Joris Ivens i el Frontier Film Group.

Richard M. Barsam, professor emèrit de *Film Studies* al Hunter College, City University of New York, afirma que Lorentz creia que els ciutadans tenien dret a rebre ajuda del Govern per solucionar els problemes. D'aquí el seu interès per documentar la vida de la gent. La seva entrada en el món del cinema documental va sorgir d'una confluència d'interessos. D'una banda, el Govern volia utilitzar el cinema com a eina de propaganda de la seva política. De l'altra, Lorentz tenia la idea de produir una pel·lícula sobre les tempestes de pols. El resultat va ser la realització de *The Plow that Broke the Plains* (1936) i *The River* (1937), entre altres, i la creació del U. S. Film Service (USFS) l'agost de 1938. Els objectius bàsics del USFS eren educar els funcionaris i informar el públic sobre com solucionar els seus problemes. Lorentz va incloure molts dels membres de Nykino en els equips de filmació.

Els temes que tractava Lorentz en els seus films eren els potenciats des del Govern, com la planificació urbanística, les tempestes de pols i l'electrificació rural. L'estil de realització que utilitzava el podem classificar, segons Bill Nichols, en la modalitat expositiva, que també inclouria el dels altres autors citats en aquest apartat.

Aquesta modalitat de representació de la realitat es dirigeix directament als espectadors, generalment, per mitjà d'una veu omniscient que exposa uns arguments sobre els fets que documenta. També intenta

aportar proves centrades en les imatges, i el muntatge acostuma a estar al servei de la continuïtat retòrica. Igualment vol demostrar la seva objectivitat a través de la utilització d'una veu en off. L'espectador espera que se li doni una solució sobre allò que s'explica. L'important, en aquesta modalitat, és fer arribar el coneixement d'uns fets, així com un punt de vista o opinió. És a dir, no val ser neutral.

### **La propaganda durant la guerra**

El període entre les dues guerres mundials a Europa i Estats Units va ser d'una gran inestabilitat social i política. Es va arribar a un grau de tensió màxim entre dues formes d'entendre i organitzar el món. D'una banda, el projecte socialista, entès en un sentit ampli, i, de l'altra, el sistema capitalista. Les societats democràtiques occidentals van permetre el sorgiment d'un altre moviment, el feixisme, també entès en sentit ampli, que va enfrontar-se al primer i va posar en perill la democràcia com a sistema polític.

Aquesta polarització va adquirir característiques pròpies a cada país. A Europa, molts estats van acabar governats per dictadures militars i règims totalitaris: la dictadura del general Primo de Rivera a l'Estat espanyol (1923-1931) i la dictadura franquista (1939-1975), instaurada després de la Guerra Civil (1936-1939); a Grècia, la del general Metaxas (1936-1941);

a Portugal, la dictadura salazarista (1926-1974) imposada per Antonio de Oliveira Salazar; l'ascensió del feixisme a Itàlia (1922-1943), dirigit per Benito Mussolini i el nazisme a Alemanya (1933-1945), imposat per Adolf Hitler, etc.

En d'altres estats europeus, l'equilibri entre les dues forces va provocar governs molt inestables, com és el cas de França. Als Estats Units la situació de pobresa a la que es va veure sotmesa una gran part de la població va propiciar la política intervencionista de Roosevelt.

La guspira que va fer esclatar la tensió acumulada va ser la invasió de Polònia per part de l'exèrcit alemany. L'esclat de la Segona Guerra Mundial va propiciar l'aparició dels documentals propagandístics, que tots els bàndols van utilitzar. Els cineastes es van veure implicats documentant amb imatges els esdeveniments de la guerra i creant les pel·lícules que els seus governs necessitaven.

D'entre ells destaquem alguns noms: a Alemanya, Fritz Hippler, vinculat a la divisió de noticiaris del Ministeri de Propaganda nazi; a Gran Bretanya, Humphrey Jennings, del grup de Grierson, va treballar a la Crown Film Unit –encarregada de produir pel·lícules de guerra–, en què també van participar Alberto Cavalcanti, Harry Watt, Paul Rotha i altres; a l'URSS, Roman Gregoriev s'encarregava de compaginar els noticiaris de combat que havia treballat amb Dziga Ver-

tov i el seu germà, Mijail Kaufman; altres directors implicats van ser Leonid Varlamov, Ilya Kopalin, veterà de *Kino Pravda*, i també va col·laborar Alexander Dovzhenko. Més de cent càmeres soviètics van morir en l'exercici de la seva feina.

L'atac japonès a Pearl Harbour, el 1941, va provocar que els Estats Units entressin a la guerra, de manera que també la indústria cinematogràfica americana va produir pel·lícules de propaganda. Destaquen la sèrie *Why We Fight?*, dirigida pel director de Hollywood Frank Capra, que va comptar amb la col·laboració de Robert J. Flaherty i Joris Ivens. Amb aquesta sèrie de documentals, l'exèrcit volia conscienciar els reclutes sobre la importància de la seva lluita.

També van dirigir documentals John Ford, *The Battle of Midway* (1942); William Wyler, *Memphis Belle* (1944), i John Huston, que en va realitzar tres: *Report from the Aleutians* (1942), *The battle of San Pietro* (1945) i *Let There Be Light* (1946). Dels tres documentals que va rodar Huston, cal destacar els dos darrers, perquè van ser censurats per l'exèrcit nord-americà per pacifistes.

L'objectiu de *The battle of San Pietro*, en què Huston va expressar la cruesa del combat dels soldats d'infanteria, era explicar per què s'avançava tan lentament a Itàlia. Per destacar la importància que donava a la vida dels homes, la banda de so inseria les veus dels soldats morts, enregistrades abans de la batalla,

en imatges dels seus cossos morts. L'impacte que el documental va produir entre el comandament militar va provocar que es demorés l'estrena de la pel·lícula fins a l'acabament de la guerra.

La pel·lícula que va realitzar Huston se centrava en el patiment humà i esdevenia una crítica a totes les guerres. Encara avui en dia és un documental que no es localitza fàcilment. A *Let There Be Light*, Huston expressa la mateixa idea que a l'anterior: el drama personal que la guerra suposa per a les persones.

Els comandaments de l'exèrcit volien un documental que ajudés a trobar feina als soldats que tornaven de la guerra, i demanaven que expliqués a les empreses que els soldats afectats per la guerra no eren bojos. Huston va filmar el procés de rehabilitació en un hospital de l'exèrcit utilitzant càmeres ocultes en les teràpies individuals i de grup. Les imatges aconseguides tenen moments molt commovedors i l'exèrcit només va permetre que s'exhibissin davant de psiquiatres.

## **Documents de guerra**

Les filmacions dels grups de rodatge dels països aliats va permetre documentar l'horror dels camps d'extermini nazis. Les seves imatges es van utilitzar com a proves en els judicis per crims de guerra a Nuremberg. Els partisans iugoslaus van realitzar el do-

cumental *Jasenovac* (1945), de Gustav Gavrin i Costa Hlavaty, utilitzant documents escrits i fotografies nazis.

Del grup de polonesos que avançava amb les tropes soviètiques, Aleksander Ford i Jerzy Bossak, antics membres d'un cineclub d'esquerres, van documentar el camp d'extermini nazi *Majdanek, cementiri d'Europa* (1944). Algunes escenes d'aquest documental mostren, d'una banda, el dolor de la gent que trobava cadàvers d'amics i parents i, de l'altra, les restes de mig milió de parells de sabates, muntanyes de cabells, dents i ulleres de les víctimes.

La utilització massiva de proves fotogràfiques tant dels crims de guerra com dels judicis posteriors es van utilitzar per elaborar dos llargmetratges documentals: *El judici de les nacions* (1946), de producció soviètica, dirigit per Roman Karmen i muntat per Yelizaveta Svilova, esposa de Dziga Vertov, i *Nuremberg* (1948), de producció nord-americana començada per Pare Lorentz i acabada a Alemanya per Stuart Schulberg, membre dels equips de filmació de l'exèrcit nord-americà. Bàsicament van servir per exhibir-se a l'Alemanya ocupada pels exèrcits aliats.

La bomba atòmica llançada sobre Hiroshima i Nagasaki va ser el centre d'atenció de tots els horrors al Japó. Akira Iwasaki i Fumio Kamei van documentar els fets, la majoria del metratge va ser confiscat per les tropes nord-americanes, que malgrat tot van acce-



dir que Fumio Kamei dirigís *La tragèdia del Japó* (*Nihon no Higeiki*, 1953), que finalment no es va exhibir. El 1970, la Universitat de Columbia als Estats Units va utilitzar part del metratge per elaborar *Hiroshima-Nagasaki*, agost de 1945.

Durant els anys posteriors a la guerra, a la dècada dels cinquanta i els seixanta, diverses pel·lícules documentals a tot el món explicaven els crims comesos pel nazisme: els documentals polonesos de Jerzy Bossak i Waclaw Kazimierczak *Rèquiem per 500.000* (*Requiem dla 500.000*, 1963) i el de Jerzy Ziarnik *La vida quotidiana de l'oficial de la Gestapo Smitch* (*Powszedni Dzień Gestapowca Schmidta*, 1963). A Alemanya oriental, Andrew Thorndike, antinazi que havia patit represàlies, i la seva esposa, mitjançant la utilització de films d'arxiu, es van dedicar a denunciar els nazis vius que estaven en el poder a Alemanya occidental. Entre les seves obres destaca *Tu i molts camarades* (*Du und mancher Kamera*, 1955), *Vacances a Sylt* (*Urlaub auf Sylt*, 1957) i *Operació espasa teutònica* (*Unternehmen Teutonenschwert*, 1958), que denunciava Hans Speidel, un oficial important de l'OTAN (Organització del Tractat de l'Atlàntic Nord).

Un altre documental, del director d'Alemanya oriental Joachim Hellwig, *Un diari per a Anna Frank* (*Ein Tagebuch für Anne Frank*, 1958) investiga sobre el destí dels responsables de la detenció, deportació i

mort d'Anna Frank i els troba exercint càrrecs de responsabilitat a l'Alemanya occidental.

De tots aquests documentals destaca *Nuit et brouillard* (1955), d'Alain Resnais. El documental contrasta el metratge d'arxiu, en blanc i negre, amb metratge actual, en color, filmat als antics camps de concentració. A més a més, el dramatisme de l'obra s'intensifica en incloure com a comentari la reflexió d'un antic deportat a Mauthausen, Jean Cayrol.

Altres documentals, *Morir a Madrid* (*Mourir à Madrid*, 1962), de Frédéric Rossif, i *El feixisme despullat* (*Obyknovennyj Faschim*, 1965), del director rus Mijail Romm, van servir de catarsi col·lectiva davant l'horror del feixisme. Fins a aquell moment, el documental havia conquerit una posició que sovint superava les pel·lícules de ficció, el seu públic havia augmentat i fins i tot s'havia estès més enllà de les pantalles cinematogràfiques: clubs, biblioteques, etc.

## **La irrupció de la televisió**

L'expansió i hegemonia de la televisió va afectar directament el gènere documental. La seva exhibició a les pantalles de cinema va anar decreixent fins a convertir-se en un gènere per a la televisió. Com assenyalava Margarita Ledo, catedràtica de Comunicació audiovisual de la Universidad de Santiago de Compostela,

la televisió va propiciar la simplificació i l'eliminació de la cultura cinematogràfica en el documental.

Pel que fa a la producció de noticiaris per al cinema, als Estats Units *This is America* i *March of Time* es van deixar de fer el 1951. Pathé News, que s'havia convertit en filial de la Warner Brothers, va finalitzar el 1957, Fox Movietone News el 1963, *News of the Day*, de la MG, Hearst i *Universal News*, el 1967. Les seves funcions i el personal van passar a la televisió i les agències de notícies.

Els primers documentals televisius, en molts països van ser films de compilació amb metratge d'arxiu. Als Estats Units, la National Broadcasting Company (NBC) va emetre la sèrie *Victòria a la mar* (*Victory at Sea*, 1952-1954), una crònica de les batalles navals de la Segona Guerra Mundial. La seva rival Columbia Broadcasting Systems (CBS) va emetre la sèrie *Segle XX* (*Twentieth Century*, 1957-1966). Al Canadà *La ciutat de l'Or* (*City of Gold*, 1957), de Colin Low i Wolf Koenig, va sorprendre tothom en utilitzar només material fotogràfic.

També es van desenvolupar els documentals de temàtica antropològica i de la vida animal a la naturalesa. Alguns exemples són els documentals fets, el 1952, pels antropòlegs Margaret Mead i Gregory Bateson, que mostraven formes de vida dels natius de Bali i Nova Guinea; els produïts per Walt Disney *L'illa de les foques* (1948) i *La Vall dels castors*, (1950), i les

obres de Jacques Cousteau *El món del silenci* (*Le monde du silence*, 1956) i *El món sense sol* (*Le monde sans soleil*, 1964).

Informativament, als Estats Units cal destacar la sèrie *See it Now* d'Edward R. Murrow i Fred Friendly a la CBS, que va començar a emetre's el 1951. L'emissió en aquest programa del documental *Report on Senator McCarthy*, (1954) va significar la davallada de la influència d'aquest senador, responsable de la persecució de ciutadans nord-americans acusats de simpatitzar amb el comunisme.

## EL DOCUMENTAL DINS EL CINEMA MODERN: LES MODALITATS D'OBSERVACIÓ I PARTICIPATIVA

Per a Bill Nichols, a partir dels anys seixanta, s'inicien dues modalitats més de representació de la realitat en el documental que anomena d'observació i interactiu o participatiu. D'aquestes modalitats, la primera es distingeix per pretendre la no intervenció del realitzador, s'enregistren els fets que s'observen sense utilitzar *voice over*, tampoc no es fa servir música que no tingui res a veure amb l'escena, ni titulacions, ni cap tipus de reconstrucció.

La segona modalitat, inspirada per la idea del cinema veritat (*Kino-Pravda*) de Dziga Vertov, pregunta i interactua amb els subjectes que vol documentar i també utilitza metratge d'arxiu per contextualitzar els fets que documenta. És una modalitat que atorga visibilitat als mecanismes tècnics que utilitza el documental, la veu del director, la presència de la càmera, imatges que demostren o invaliden el que afirmen els testimonis.

Alguns autors anomenen el documental d'observació, cinema directe i el documental interac-

tiu *cinéma vérité*. Aquestes classificacions, cal considerar-les indicatives, ja que per a altres autors les dues definicions són intercanviables. Per a aquest debat recomano llegir la bibliografia citada al final del llibre.

És difícil trobar unanimitat de criteris en la classificació del documental. Erik Barnouw, que era professor emèrit de *Dramatic Arts* a la Columbia University, elabora una cronologia històrica dels autors i les seves produccions, cronologia que d'altra banda intenta fer coincidir amb corrents d'estil: pels anys vint defineix el documental explorador, el documental reporter i el documental pintor. El període dels anys trenta als quaranta, el documental advocat, el documental toc de trompeta i el documental fiscal. Dels anys cinquanta fins a finals dels vuitanta, el documental observador, el documental catalitzador i el documental guerriller.

El crític de cinema i professor de la Universit  de Paris VII, Guy Gauthier coincideix amb els grans períodes cronològics i presenta, a més a més, una classificació segons les fases de la producció: idea, rodatge, muntatge, recepció, i una classificació segons els temes que presenten els documentals: la vida en directe, la vida en la memòria i la mirada i la reflexió.

La classificació de Bill Nichols ha tingut molta acceptació en l'àmbit de la teoria audiovisual, potser perquè combina el treball de l'analista i el treball de la realització cinematogr fica. La diferència entre les

modalitats es troba en la manera com utilitzen els recursos de la narrativa i del realisme de forma diferent, el tractament de les qüestions ètiques, les estructures textuais i les reaccions dels espectadors.

Bill Nichols, al seu llibre *Introduction to Documentary* (2001), ha perfilat més la classificació dels documentals en modalitats. Així ha modificat la modalitat interactiva, que apareixia a *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, publicat als Estats Units el 1991, pel seu equivalent, el documental participatiu, que començaria a partir de 1960 aproximadament. A partir de 1980 ha establert dues categories més, el documental reflexiu i el documental performatiu, que s'expliquen al següent apartat.

Els anys seixanta són un període en el qual es desperta la consciència dels documentalistes sobre com afecta el dispositiu cinematogràfic a l'hora d'enregistrar la realitat, en què preocupa la necessitat de trobar un comportament ètic en l'exposició dels fets, en què es debat sobre com es mostra la ideologia en la producció dels films.

Margarita Ledo explica que el cinema directe abans del directe es pot trobar al Canadà amb *Les Petites Médisances* (1953-1954), de Jacques Giraldeau i Michel Brault, col·laborador de Jean Rouch, i les produccions amb càmera a l'espatlla *Candid Eye* (1958-1960) i als Estats Units amb la producció de *Candid Camera* produïda per Allen Funt.

Guy Gauthier afirma que a nivell geogràfic es troben tres pols de desenvolupament d'aquest tipus de documental: a Canadà, el National Film Board of Canada (NFB) o Office National du Film (ONF), fundada per John Grierson; als Estats Units, l'equip de Richard Leacock, Robert Drew i Donn Alan Pennebaker, que funden Drew Associates, i a França, Le Comité du film ethnographique, a París, amb Michel Brault, Jean Rouch i Edgar Morin. Sense oblidar altres precursors com Joris Ivens i Henri Storck amb *Borinage* (1934), documental sobre les conseqüències socials causades per una vaga dels miners a Bèlgica.

### **'Direct cinema': El documental d'observació**

A finals dels anys cinquanta, un dels avenços tècnics que apareixen en el cinema són els equips que permeten l'enregistrament sonor sincronitzat i la utilització d'equips lleugers en els rodatges. D'aquesta manera els directors es poden plantejar la possibilitat d'enregistrar totalment els fets en directe, cosa que permet el naixement d'una nova modalitat.

A la modalitat d'observació és important la no intervenció del realitzador en els fets que vol documentar, que tenen el control davant de la càmera. En el seu més pur estil, no inclou veu de narrador, ni imatges d'arxiu, ni música ni diegètica, ni efectes, ni cap altre element que no provingui del moment de la filmació.



Aquest tipus de documental vol establir una distància entre el que s'observa i el que és observat. Es vol mantenir la continuïtat espacial i temporal de l'observació més que la continuïtat lògica de l'argument. La presència de la càmera en el lloc de l'esdeveniment vol suggerir un compromís amb el que està passant. S'espera que l'espectador percebi els fets com si fos en el lloc, com si veiés una reproducció de la vida tal i com és, sense intermediaris.

Alguns dels primers documentals que es poden agrupar sota aquesta denominació, els trobem a les produccions del Free Cinema britànic: Lindsay Anderson amb *Oh! Terra de somnis (Oh! Dreamland)*, 1953), Karel Reisz i Tony Richardson amb *Mama no ho permet (Momma don't allow)*, 1956). Als Estats Units trobem Lionel Rogosin amb *Al carrer Bowery (On the Bowery)*, 1956), que seguia la vida d'un alcohòlic; a França, Georges Franju amb *La sang de les bèsties (Le sang des bêtes)*, 1949) mostrava l'activitat d'un escorxador i *Hôtel des Invalides* (1952) ens donava el seu punt de vista sobre el museu militar.

En aquesta modalitat destaquen els documentals produïts per Drew Associates (1959-1963), sobretot, *Primary* (1960), de Robert Drew i Richard Leacock, sobre la campanya per designar el candidat demòcrata a les eleccions presidencials dels Estats Units aquell any. Els candidats eren John F. Kennedy i Hubert Humphrey. Els autors estaven investigant en equips

de rodatge que els permetessin llibertat de moviments i autonomia en el rodatge, per la qual cosa aquest film els va permetre experimentar aquestes possibilitats.

Abans de començar el rodatge van donar la seva paraula que no interferirien, ni suggeririen cap acció, perquè el que els interessava era ser uns observadors imparcials de la realitat. Arran d'aquest documental, el grup de Drew es va convertir en una unitat de producció de la cadena de televisió ABC.

D'aquesta col·laboració, cal citar la cobertura de la notícia del naixement de cinc fills a la família Fischer d'Aberdeen, a Dakota del Sud. El punt de vista de Leacock va impressionar per la manera com mostrava la preocupació de la senyora Fischer. El documental es va titular *Feliç dia de la mare (Happy Mother's Day, 1963)* i va ser premiada al Festival de Venècia i es va exhibir a Europa, però no als Estats Units, ja que el tractament no agradava a l'empresa patrocinadora.

El grup de Drew es va començar a separar, però els seus components van continuar produint documentals com el de Donn A. Pennebaker amb Richard Leacock *Don't Look Back* (1966), sobre la vida del cantant Bob Dylan.

Albert Maysles, un altre membre de la desapareguda Drew Associates, es va associar amb el seu germà David i van produir els documentals *Showman* (1963), una biografia del productor Joe Levine, *What's Happening? The Beatles in the USA* (1964), *Meet Marlon*

*Brando* (1965) i *Gimme Shelter* (1979). Una de les seves produccions més interessants va ser *Salesman* (1968). La trama del film se centra en l'activitat diària de quatre venedors de Bíblies, sobretot en el menys afortunat, Paul.

Un altre representat destacat és Fred Wiseman, graduat en dret per la Universitat de Yale. Gairebé totes les seves pel·lícules són estudis de l'exercici del poder. *Titicut Follies* (1967), que documenta una institució de Massachusetts per a malalts mentals criminals, va estar fora de circulació fins al 1991 a causa de les accions legals exercides per l'Estat. Altres documentals que cal destacar són *High School* (1968), *Law and Order* (1969), *Hospital* (1970), *Basic Training* (1971), filmada al campament militar de Fort Nox, *Juvenile Court* (1973), *Primate* (1974), *Welfare* (1975), *Meat* (1976), *Model* (1981), *The Store* (1983), *Missile* (1988) i *Central Park* (1989), entre altres. En totes s'hi presenta un punt de vista crític amb les institucions.

Altres documentalistes són el nord-americà Robert Kramer. Des de 1980 i fins a la seva mort, el 1999, va viure i treballar a París. A *Route One, USA* (1989) relata un viatge de retorn als Estats Units i la seva visió del país. Raymond Depardon, a *Une femme in Afrique* (1985) explica com un home convida una dona a un viatge a Àfrica i se n'enamora. Barbara Kopple, a *Harlan County* (1976), fa un documental sobre la va-

ga dels miners de Brookside Mine, a Harlan County, Kentucky.

Aquest tipus de documentals als Estats Units no eren gaire usuals a la televisió comercial; en canvi, la televisió pública americana, Public Broadcasting Service (PBS) els va donar suport.

### **'Cinéma vérité': El documental participatiu**

El documental interactiu o participatiu, si seguim Bill Nichols, és aquell en què el director intervé o interactua en els fets que vol enregistrar. El director presenta de forma manifesta la seva presència i la de l'equip tècnic que l'acompanya. Els nous equips que permetien la captació sincronitzada del so van fer possible que el realitzador pogués enregistrar en directe la seva veu. Es va experimentar en una forma de treballar que permetia al realitzador provocar els fets que volia documentar.

Aquest tipus de documental emfatitza les imatges de testimoniatge o l'intercanvi verbal amb els autors i les imatges que s'utilitzen validen o contradueixen el que expliquen els testimonis. Introdueix la sensació de parcialitat provocada per la trobada real entre el realitzador i l'altre. El muntatge té l'objectiu de mantenir una continuïtat lògica entre els diferents punts de vista i, normalment, no utilitza un comentari glo-

bal. També es poden incloure titulacions per introduir l'opinió del documentalista.

Des d'un punt de vista tècnic, a vegades s'utilitza l'enquadrament inusual, sobretot en el moment de l'entrevista; la càmera es pot allunyar de l'entrevistat per focalitzar la seva atenció en un aspecte de la seva persona o del lloc on s'enregistren els fets. S'ofereixen interpretacions diferents sobre el mateix tema i el director pren partit per una mitjançant el muntatge. Amb aquesta forma de treballar l'espectador pot seguir l'evolució de les persones i els fets que es mostren. En aquest tipus de treball als documentalistes els importa revelar les seves interaccions amb els altres, amb les situacions o amb els objectes.

Aquest nou enfocament pretenia qüestionar la pretesa objectivitat del *direct cinema*. Els directors, en adonar-se que no es podia aconseguir per la forma d'operar del dispositiu tècnic, motivats per una responsabilitat ètica, es van proposar visibilitzar-lo.

A França, a finals de l'estiu de 1960, Michel Brault roda *Chronique d'un été* (1961), que es considera una mena de manifest de l'anomenat *cinéma-vérité*. En el carrers de París i davant la càmera aturaven una persona i li preguntaven si era feliç.

També es pot citar Christian François Bouche-Villeneuve, conegut com Chris Marker, amb *Bonic mes de maig* (*Le joli mai*, 1963) i *Carta des de Sibèria* (*Lettre de Sibérie*, 1957).

Entre les iniciatives d'aquesta modalitat es troba la que l'any 1967 s'inicia al Canadà, el moviment anomenat Desficiament pel Canvi (Challenger for Change), una branca de l'NFB, que volia promoure la participació ciutadana. Una de les seves actuacions va consistir a preparar membres de la comunitat índia del país perquè expliquessin ells mateixos la seva lluita per la propietat de les terres. El resultat va ser *Esteu en terra índia* (*You Are on Indian Land*, 1969).

Els habitants d'un barri miserable de Montreal també van ser interrogats sobre els seus problemes i el resultat va ser *VTR Saint Jacques* (1969). Un dels capdavanters del moviment va ser George C. Stoney que amb Red Burns va fundar, el 1972, l'Alternate Media Center, que entrenava ciutadans en l'ús de les tècniques de vídeo i defensaven la democratització dels *media*.

Altres documentals destacables d'aquesta modalitat són el de Marcel Ophüls *La pena i la pietat* (*Le chagrin et la pitié*, 1970), que reflexiona sobre la França controlada pels nazis durant la guerra i posa el dit a la nafra en el tema del col·laboracionisme. Del mateix autor *Hotel Terminus: Klaus Barbie, sa vie et son temps* (1988), que explica la biografia de la vida i l'època del nazi Klaus Barbie, conegut com el carnisser de Lió.

*Sherman's March* (1986), on Ross McElwee, el realitzador, explora el desig a través d'un viatge al sud

dels Estats Units enregistrant la seva interacció amb diverses dones per les quals sent atracció.

*The Year of the Pig* (1968), del nord-americà Emile de Antonio, explora els orígens de la guerra del Vietnam. Aquest documental va obrir el camí al gènere de la reconstrucció històrica basat en testimonis i metratge d'arxiu, sense utilitzar *voice over*.

A *Shoah*, de Claude Lanzmann, s'entrevista víctimes i botxins dels camps d'extermini nazi i s'investiguen les relacions entre el passat i el present. N'hi ha altres: *Not a Love Story: A Film about Pornography* (1981), de Bonnie Sherr Klein; *Hard Metal's Disease* (1985), de Jon Alpert, un documental d'investigació sobre les malalties provocades per respirar cobalt en els treballadors d'una empresa; *With Babbies and Banners: The Story of the Women's Emergency Brigade* (1979), de Lorraine Gray, sobre l'organització de les dones en una vaga de la General Motors el 1936; *Seeing Red* (1983), de Jim Klein i Julia Reichert, una mirada crítica sobre la història dels membres del Partit Comunista americà de 1930 a 1950. Al suís Richard Dindo el documental li serveix per explicar esdeveniments històrics perquè no restin en l'oblit: *Des suisses dans la guerre d'Espagne* (1973), *L'execution du traître a la patrie Ernest S.* (1976), *Raimon, chansons contre la peur* (1978), *L'affaire Grüninger* (1997), *Ni olvido ni perdón* (2003).

## La influència en la ficció

La influència del gènere documental en el cinema de ficció és fa evident en diferents etapes històriques del cinema, per exemple en el neorealisme italià dels anys posteriors a la Segona Guerra Mundial amb pel·lícules que volen relatar la realitat: *Roma, ciutat oberta* (*Roma città aperta*, 1945), *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini, *L'enllustrador* (*Sciuscià*, 1946), de Vittorio de Sica, *La terra trema* (1948), de Luchino Visconti, entre altres. A partir de 1960, en el Free Cinema, que té com a referent el documentalisme britànic del grup de John Grierson i el neorealisme italià amb pel·lícules com *Dissabte per la nit i diumenge pel matí* (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960), de Karel Reisz.

A França apareix, a partir de 1960, la Nouvelle Vague, l'equivalent al Free Cinema britànic, un moviment que rep la influència del documentalisme etnogràfic de Jean Rouch i també del neorealisme italià. Algunes pel·lícules són *Els quatre-cents cops* (*Les Quatre Cents Coups*, 1959), de François Truffaut, i *Hiroshima mon amour* (1959), d'Alain Resnais.

Als anys noranta, amb el moviment Dogma 95, Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring, Soren Kragh Jacobsen i Lone Scherfig consideren que el cinema no és il·lusió, estan en contra de la tecnologia que envaeix el cinema i aspiren a recuperar-ne la naturalitat.



Altres directors vinculats amb el rodatge de la realitat des de la ficció són Nanni Moretti, Abbas Kiarostami, Shohei Imamura, Michael Haneke i Ken Loach. La idea de documentar la vida en directe serà molt celebrada a la televisió, que acollirà de forma poc selectiva diferents produccions i contribuirà a la barreja de gèneres en el tractament de la realitat.



## EL DOCUMENTAL DINS EL CINEMA POSTMODERN: LES FORMES HÍBRIDES

El debat des de finals del segle XX se centra en la relació entre la percepció i la representació. La influència de la televisió i altres mitjans nous ha propiciat que des de la pràctica i la teoria cinematogràfica es comencés a qüestionar les dicotomies entre cinema narratiu i documental.

Algunes produccions per a la televisió trenquen les fronteres entre els dos macrogèneres. Aquesta porositat, cada cop més evident, entre el cinema i la televisió afecta sobretot el prestigi del documental. Si aquest havia fruit d'un estatus de seriositat i respecte a l'hora de representar la realitat, alguns programes de televisió, apropiant-se dels seus codis de representació, el qüestionen.

La proliferació de docudrames, documentals autoreflexius i els *mockumentaries* o *mock-documentaries* trenquen els discurs teòric que ha mantingut separat l'anàlisi de la narrativa de ficció i la documental.

Aquesta situació ha propiciat l'eclosió de diferents teories que serveixen per aclarir la confusió creada. En aquest apartat es continuarà utilitzant les mo-

dalitats aportades per Bill Nichols i es complementaran amb altres classificacions que busquen aclarir el terreny d'hibridació entre ficció i realitat. Per exemple, les de John Parris Springer, professor d'anglès i *Film Studies* a la University of Central Oklahoma i Gary D. Rhodes, director de documentals i professor a la Queen's University, Belfast al llibre *Docufictions*, que proposen aplicar la definició de documental quan l'obra audiovisual presenta una forma documental i un contingut documental; la de *mockumentary*, quan presenta una forma documental amb un contingut ficcional; docudrama, si l'obra té una forma ficcional amb un contingut documental; i ficció, quan l'obra presenta una forma i un contingut ficcional.

Els autors indiquen una especialització sorgida de la pràctica fílmica que anomenen *docufictions*, que serviria per identificar aquelles obres que fan permeables els límits de les dues grans divisions clàssiques: ficció i no ficció. Aquesta categoria aplegaria els films classificats com a *mockumentary* i docudrama. La teoria sobre el tema s'enriqueix constantment. Paul Ward, lector en *Film & TV Studies* a Brunel University, West London, per exemple, proposa el concepte *digi-docs* per aplicar als documentals que utilitzen imatges generades per ordinador o altres formes de tecnologia digital, com a *Walking with Dinosaurs* (2000), una producció de la BBC.

Bill Nichols ha aclarit les modalitats de representació de la realitat que es poden trobar en la història del documental. S'ha comentat la modalitat expositiva utilitzada en el documental clàssic i les modalitats d'observació i participativa propiciades per l'aparició del que s'ha anomenat cinema directe i *cinéma-vérité*. A continuació se centrarà l'atenció en les altres dues formes proposades per l'autor, la modalitat reflexiva i la performativa sorgides, a partir dels anys vuitanta, per noves formes d'expressió audiovisual.

A continuació es citen algunes pel·lícules que es situarien en el terreny de la *docufiction*: *Malcom X* (1992), de Spike Lee; *JFK* (1991), d'Oliver Stone; *Llista de Schindler's* (*Schindler's List*, 1993), de Steven Spielberg, i *Erin Brockovich* (2000), de Steven Soderbergh serien exemples de docudrames. *Fraude* (*F for Frauke*, 1974), d'Orson Welles; *Zelig* (1983), de Woody Allen, i *Mones com la Becky* (1999), de Joaquim Jordà es consideren exemples de *mockumentary*.

## El documental reflexiu

Aquesta modalitat focalitza la seva atenció en el procés de producció i les convencions que usa el documental. Augmenta la nostra consciència sobre la intervenció del dispositiu cinematogràfic en el procés de representació de la realitat. Com afirma Bill Nichols, el documental reflexiu es converteix en

un terreny de negociació entre el documentalista i l'espectador.

L'espectador és veu forçat a involucrar-se en el punt de vista personal presentat pel documentalista en ser-li exposats els problemes de representació de la realitat que es vol documentar. L'èmfasi es posa en com es representa el món històric i com s'obté aquesta representació.

Algunes aportacions d'aquesta modalitat fan referència a la problemàtica de com mostrar a les persones. Per exemple, documentals com *Daughter Rite* (1978), de Michelle Citron, subverteix en la confiança en les persones representades en utilitzar dues actrius representant el rol de germanes per analitzar les relacions entre mares i filles. I *Far from Poland* (1984), de Jill Godmilow, centra l'atenció en el problema de com representar el moviment Solidarnosc a Polònia, quan no ens podem desplaçar al lloc on estan passant els fets.

*Surname Viet Name Nam* (1989), de Trinh T. Minh-ha, ens presenta les entrevistes com si estiguessin realitzades al Vietnam, quan en realitat s'han rodat a Califòrnia. Documentals com aquests ens enfronten al problema de la pèrdua del realisme. La modalitat reflexiva, per mitjà de fer evident el procés del dispositiu tècnic, ens mostra un realisme físic, psicològic i emocional, i desafia les tècniques i convencions del gènere documental clàssic. Es dissimula la ficció per

acabar descobrint-la finalment a l'espectador, el qual al final dubte de l'autenticitat dels documentals.

A *L'home de la càmera* (1929), Dziga Vertov mostra com es construeix la impressió de realitat durant tota la pel·lícula. Diverses vegades el muntatge presenta el dispositiu fílmic que permet representar la realitat mostrada. S'ensenya com l'operador de càmera, Mikhail Kaufman, està filmant la gent enfilat dalt d'un cotxe de cavalls. El muntatge per tall ens transporta a la sala d'edició, on Elizaveta Svilova, esposa de Vertov, està muntant la seqüència que s'acaba de visionar. També la càmera és mostrada en diferents seqüències simulant l'ull del director que ofereix la realitat a l'espectador. Altres exemples es poden trobar al documental *Tierra sin pan / Las Hurdes* (1932), de Luís Buñuel, i *The War Game* (1966), de Peter Watkins.

Aquesta tipologia de documental és la més conscient dels problemes d'autenticitat sobre la pràctica i la teoria cinematogràfica. Burxa l'espectador perquè prengui consciència sobre la seva relació amb un documental i el que representa. Chris Marker, a *Sans Soleil* (1982), obliga a prendre consciència del que s'amaga sota la forma de representar la vida dels altres, si es tenen en compte les ideologies i el racisme.

En el documental reflexiu es mostra el món quotidià de forma inesperada, seguint la idea d'ostranenie (desfamiliarització o estranyesa) dels formalistes russos. Moltes cineastes feministes han treballat amb

aquest tipus de documental per mostrar la discriminació de les dones a la societat, per exemple *Growing Up Female* (1970), de Julia Reichert i Jim Klein. Aquesta modalitat també intenta presentar alternatives a allò que es denuncia, és a dir, a presentar nous camins per a les relacions.

### **El documental performatiu**

Aquesta modalitat evidencia la visió subjectiva o expressiva del director sobre el tema que exposa i l'interès que provoca en l'audiència. Imita el documental poètic i planteja preguntes sobre el coneixement. S'interroga sobre els temes que serveixen per a la comprensió. Li interessa accentuar els aspectes subjectius buscant l'impacte emocional i social de l'audiència. Per aquest motiu, no destaca cap element del discurs objectiu clàssic i se centra a treballar l'estil cinematogràfic. Barreja els elements tècnics i els dota de retòrica per expressar les seves idees.

Es veu com un fet, un objecte, una persona o una situació pot tenir diferents significats per a cada individu, segons el context personal. També té en compte que les persones tenen creences i valors diferents, que no existeix una veritat absoluta. Per tant, li interessa destacar que el significat és un fenomen subjectiu. En definitiva, com assenyala Nichols, aquesta tipologia de documental exposa la dificultat per obtenir un



coneixement objectiu del món en destacar la dimensió afectiva i subjectiva.

El documental performatiu també mostra la subjectivitat de l'experiència i la memòria, a partir de com expliquem els fets viscuts. És un tipus de documental que barreja la realitat amb la imaginació. Destaca la percepció personal que té l'autor del món i com el viu, les seves vivències.

En el treball dels autors d'aquesta modalitat, les idees subjacents són que a partir de la subjectivitat social, és a dir, a partir de les vivències personals, es pot arribar a comprendre el funcionament de la societat. Com afirmava el moviment feminista dels anys setanta, les qüestions personals són política. Aquesta subjectivitat social s'ha vist representada en obres audiovisuals de directores feministes que reflexionen sobre la condició de dona, en directores o directors homosexuals que reflexionen sobre la seva orientació gai o lesbiana i sobre com es construeix la categoria dels gèneres en la societat. També en obres que representen les vivències de les minories ètniques. Alcen les seves veus per explicar-se a si mateixos i contrarestar el discurs oficial.

Com a exemples, Nichols cita *Tongues Untied* (1989), de Marlon Riggs, en què es tracta el tema de la identitat afroamericana i gai, i s'exposa la complexitat emocional de les experiències personals de l'autor. També es pot observar a *The Body Beautiful* (1991), de

Ngozi Onwurah, i *Bontoc Eulogy* (1995), de Marlon Fuentes. A *History and Memory* (1991), Rea Tajiri vol comprendre per què la seva família va ser empresonada durant la Segona Guerra Mundial.

En la història del documental es troben algunes pel·lícules amb indicis d'aquesta modalitat, *Tierra sin pan / Las Hurdes* (1932), de Luis Buñuel, o també de la modalitat participativa, com *Las madres de la plaza de Mayo* (1985), de Susana Muñoz i Lourdes Portillo, i *Nuit et brouillard* (1955), d'Alain Resnais, que vol representar allò irrepresentable, però sobretot, com es pot viure després que el món hagi experimentat una vivència com la de l'horror dels camps d'extermini nazis.

Amb un objectiu similar, Nichols assenyala l'obra del cineasta hongarès Péter Forgács quan intenta explicar experiències de la Segona Guerra Mundial des de punts de vista diferents. A *Free Fall* (1998) explica l'experiència d'un jueu benestant del seu país atrapat per la política de solució final aplicada als jueus europeus pels nazis. I del mateix director, *Danube Exodus* (1999), que tracta de les migracions provocades a Europa un cop acabada la Segona Guerra Mundial. D'una banda, les dels jueus baixant el Danubi de viatge cap a Palestina i, de l'altra, els alemanys que l'exèrcit soviètic repatriava a Alemanya.

El documental es basa en pel·lícules domèstiques preses pel capità del vaixell que els transportava. El di-

rector vol invocar l'emoció per damunt la raó, no vol jutjar ni analitzar, simplement mostrar els fets des de diferents perspectives. Finalment, Nichols contempla dins aquesta categoria els *reality shows* de la televisió.



## LA RECONSTRUCCIÓ DEL PASSAT

El documental, i el cinema en general, ha esdevingut una eina fonamental per a la difusió de la història. L'historiador francès Marc Ferro, a principis dels anys setanta, va explicar com els documents audiovisuals servien per elaborar història, alhora que s'havien de considerar documents històrics que els historiadors havien d'interrogar. Com afirma Àngel Quintana, la reflexió sobre la història s'ha obert camí en documentals com *Nuit et brouillard* (1955), d'Alain Resnais, i *La Commune* (2000), de Peter Watkins, que han pensat sobre les formes de transmissió de la història.

El documental històric ha de servir per reconstruir el passat des de la consciència que el present és fruit del passat. Ens ha d'ajudar a reflexionar sobre com es construeix i es retransmet la memòria del passat. Àngel Quintana destaca alguns treballs de Jean-Luc Godard, Chris Marker, Peter Watkins i Richard Dindo perquè en barrejar present, passat, memòria col·lectiva i memòria individual ajuden a entendre com cada època present interpreta el seu passat.

D'altra banda, cal no oblidar que els directors de documentals han tingut i tenen en compte la dimen-

sió social de la seva feina. Per aquest motiu, els processos de creació audiovisual han estat sempre motiu de reflexió i debat ètic i ideològic.

### **El contingut polític**

Es pot afirmar que una part important de la producció que trobem dins aquest gènere presenta un contingut volgutament polític. Per exemple, Dziga Vertov, que treballa al servei del nou Govern revolucionari en el comitè del cinema; John Grierson, al servei d'organismes oficials i governamentals, com el Servei de Publicitat i Educació del Empire Marketing Board i el General Post Office. Leni Riefenstahl que treballava al servei de la ideologia nazi. Pare Lorentz al servei del New Deal, la política reformista aplicada pel Govern demòcrata del president Franklin Delano Roosevelt.

També l'obra de les Lligues Cinematogràfiques i Fotogràfiques als Estats Units (Film and Photo League 1930-1935), Nykino (1935-1937) i Frontier Film Group (1936-1942) es va centrar en la denúncia dels efectes de la crisi econòmica sobre la població nord-americana i en la defensa de la política del president Roosevelt. Van tractar temes com vagues, acomiadaments, tancaments d'empreses, actes de protesta, en films com *National Hunger March* (1932), *Hunger* (1932), *The World Today*, un noticiari que pretenia ser

una resposta a l'oficial *The March of Time, People of the Cumberland* (1937), a favor de la lluita pels drets civils, *Heart of Spain* (1937), sobre la Guerra Civil espanyola, *China Strikes Back* (1937), que oferia el punt de vista de les tropes comunistes de Mao Tse-Tung sobre la guerra entre Xina i Japó, i *Native Land* (1942), que denunciava les violacions dels drets civils en els judicis.

La Guerra Civil espanyola va ser un altre esdeveniment que va posar a prova la capacitat del cinema en general i també del documental com a eina de propaganda política. A Catalunya, el Comitè del Cinema (1932) va ser substituït pel Comitè de Propaganda, així que es va iniciar la guerra el juliol del 1936. Laia Films va produir molts dels noticiaris i documentals que es divulgaven entre la població per mantenir la moral alta.

Al País Basc destaca la producció del documental *Euzkadi* (1933), en què es recull la idea de país del Partit Nacionalista Basc. No es pot oblidar el documental de Luis Buñuel, *Tierra sin pan / Las Hurdes* (1932), en què es denuncien les precàries condicions de vida en aquella zona. També la Confederació Nacional del Treball (CNT) va contribuir a la producció de documentals com *Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* o *Enterrament de Durruti*.

Al bàndol feixista, com que la majoria de les infraestructures havien quedat sota territori republicà, es van crear equips especialitzats amb la participació

de cineastes prestigiosos. Després de guanyar la guerra, la nova administració franquista va crear el *NO-DO*, un noticiari que servia per difondre les idees que el nou règim volia imposar.

Com ja s'ha esmentat, també durant la Segona Guerra Mundial el documental es va utilitzar com a eina de propaganda política. A Gran Bretanya, la Crown Film Unit, dirigida per Humphrey Jennings. Als Estats Units, les pel·lícules de Frank Capra i John Huston. Un cop acabada la guerra, el cinema es va utilitzar per documentar els crims de guerra comesos en els camps de concentració nazis i japonesos.

La consolidació i extensió de la televisió, després de la Segona Guerra Mundial, va propiciar que el nou mitjà es convertís en el destí final de la producció documental. Els informatius, els documentals, els programes d'informació i els d'entreteniment en general van començar a formar part de les graelles de totes les televisions del món. Aviat, els nuclis de poder es van adonar que la gestió de la informació i la seva difusió per la televisió és una eina de control que afecta –sobretot en campanyes polítiques– les votacions i, per tant, el sistema democràtic.

Els sistemes dictatorials també van començar a utilitzar aquest mitjà per adoctrinar la població. En aquest nou context, el documental abocat a treballar amb la realitat es va convertir en un gènere imprescindible per a la televisió i gairebé va desaparèixer de



les pantalles de cinema fins avui, que ressorgeix amb força. Cal no oblidar que el documental, en permetre tractar elements de la realitat i oferir informació, ha estat un gènere intrínsecament lligat a la política.

En la primera dècada posterior a la Segona Guerra Mundial, sobretot als Estats Units, va augmentar la producció de pel·lícules patrocinades per empreses. Alhora, a les televisions americanes s'incrementava la venda d'espais d'emissió; aquest costum significava que les multinacionals podien manipular la demanda perquè absorbís la producció. Les multinacionals nord-americanes, com afirma Erik Barnouw, s'expandien a l'exterior i controlaven mercats, recursos i mitjans de comunicació. El començament de la guerra freda també va propiciar l'interès per controlar els mitjans de comunicació. Recordem la "caça de bruixes" que es va desfermar als Estats Units dirigida sobretot contra els artistes i professionals sospitosos de simpatitzar amb idees d'esquerres.

Aquesta purga va ser denunciada des del programa d'Edward R. Murrow *See It Now*, una sèrie iniciada el 1951 a la CBS que utilitzava els documentals per informar els telespectadors. En aquesta ocasió es va denunciar l'arbitrarietat i la impunitat amb què actuava el senador McCarthy.

Cap al final de la dècada dels cinquanta, els nous avenços tecnològics van permetre abaratir les produccions i van atorgar més llibertat i autonomia als

creadors. Com ja s'ha esmentat, la nova conjuntura va plantejar el debat de la necessitat de procurar que la càmera interferís al mínim possible en l'enregistrament dels fets que es volia documentar. Als Estats Units un grup liderat per Robert Drew amb Richard Leacock van inaugurar l'estil que alguns han anomenat *direct cinema* (cinema directe); els van seguir Albert i David Maysles i Frederic Wiseman, que practica un crítica corrosiva contra institucions estatals. I a França el *cinéma-vérité* s'acostava a la investigació antropològica i qüestionava el discurs oficial cedint la paraula als col·lectius que volia estudiar.

A la dècada dels setanta, l'invent del vídeo va propiciar que el cost de les produccions s'abaratís i va apropar l'enregistrament d'imatges a un sector més ampli de la societat, amb la consegüent democratització de la producció audiovisual. Aquest fet va coincidir amb la radicalització de certs sectors de la societat que lluitaven contra les desigualtats i creien en la utopia de construir un món més just. En aquest context, el vídeo va ser una bona eina comunicativa.

A continuació es recorda altres produccions vinculades a la història i a la política ja citades, *Lettre de Sibérie*, de Chris Marker, que evidencia com el significat de les mateixes imatges canvia en utilitzar discursos diferents; les obres de Robert Kramer, les de Marcel Ophüls, que denuncia el col·laboracionisme amb el nazis, i la de Claude Lanzmann, *Shoah*, en què

reflexiona sobre l'Holocaust. També cal esmentar els documentals de Patricio Guzmán sobre Xile.

Per últim, documentals més recents són els de Michael Moore *Bowling for Columbine* (2002) i *Fahrenheit 9/11* (2004), *Una veritat incòmode* (*An Inconvenient Truth*, 2006), de Davis Guggenheim, que compta amb la presència d'Al Gore, *The Corporation* (2003), de Jennifer Abbott i Mark Achbar, o *Super Size Me* (2004), de Morgan Spurlock.

## La Guerra Civil i el franquisme

No es pot deixar de banda la producció encetada a Catalunya per revisar el període històric de la Guerra Civil i el franquisme. L'obra pionera de Jaume Camino *La vieja memoria* (1978) tracta de la Guerra Civil tal com és recordada per alguns dels que la van viure: Dolores Ibárruri, *La Pasionaria*, Federica Montseny, Josep Tarradellas, José María Gil-Robles, Enrique Lister; *Els nens de Rússia* (2002), sobre el record d'un grup de nens i nenes bascos que van ser enviats a la Unió Soviètica fugint de la guerra.

El documental de Llorenç Soler *Francesc Boix: un fotògraf a l'infern* (2002) explica com es van treure els negatius de les fotografies que els nazis realitzaven en els camps i que van servir per condemnar-los en els judicis de Nuremberg.

Altres documentals destacables són el de Lala Gomà *Winnipeg: palabras de un exilio* (1999) i el treball dels professionals de Televisió de Catalunya: M. Dolors Genovès amb *Operació Nikolai* (1992), Sumaríssim 477 (1994), Cambó (1996), Joan March, els negocis de la guerra (2003), Roig i Negre (2006) i Entre el jou i □ espasa (2007) ; Montserrat Besses amb *Lluís Companys: camins retrobats* (2000) i *Del pintallavis a la balla* (2007); Ricard Belis i Montserrat Armengou amb la col·laboració de l'historiador Ricard Vinyes amb *Els nens perduts del franquisme* (2002), *Les fosses del silenci* (2003) i *El comboi dels 927* (2003); i Xavier Montanyà amb *Joan Peiró i la justícia de Franco* (2003).

Altres produccions a l'Estat espanyol són *Asaltar los cielos* (1996), que explica l'assassinat de Trotsky; *Extranjeros de sí mismos* (2002), de José Luis López Linares i Javier Rioyo, en què se'ns parla de la història de joves voluntaris que van anar a lluitar a la Guerra Civil en el bàndol republicà i dels que ho van fer al bàndol feixista, així com dels voluntaris de la División Azul. També *La guerrilla de la memoria* (2002), de Javier Corcuera, on es recordava la lluita i la repressió dels republicans que van continuar combatent un cop acabada la guerra i instaurada la dictadura franquista. Cal ressaltar la importància del gènere documental en la reconstrucció de la memòria històrica, tal com es desprèn de les produccions anteriors i de les moltes que

estan sorgint actualment per reflexionar sobre fets del passat.

En general, es pot afirmar que el documental ha estat un gènere utilitzat per directors sensibilitzats socialment, que han explicat o han atorgat la paraula als sectors més desfavorits de la societat.



## UNA EINA D'INTERPRETACIÓ DE LA REALITAT

Per als vells pioners, l'objectiu del cinema documental havia de ser la interpretació de la realitat. I aquesta idea continua vigent en els nous directors. La definició de documental que, l'any 1948, donava la Unió Mundial del Documental (World Union of Documentary) reunida a l'antiga Txecoslovàquia, encara és actual: "Tots els mètodes d'enregistrar en cel·luloide algun aspecte de la realitat interpretada, ja sigui per un enregistrament objectiu o una reconstrucció sincera i justificable, per tal que apel·li a l'emoció amb el propòsit d'estimular el desig i ampliar el coneixement humà i l'enteniment dels problemes i les seves possibles solucions en el camp de l'economia, la cultura i les relacions humanes". Aquesta cita es troba al llibre de Robert L. Snyder *Pare Lorentz and the documentary film* (1994).

Que avui en dia el debat sobre la realitat se centri en com el sistema perceptiu humà afecta la nostra manera d'entendre la realitat i, per tant, qüestionari si és possible una realitat objectiva, revaloritza l'objectiu final del documental, que no deixa de ser la interpre-

tació d'un punt de vista subjectiu de la realitat social que compartim. Les recerques en psicologia cognitiva, entre altres, han d'ajudar a comprendre la complexitat dels éssers humans. I en aquest camí, el documental continuarà sent una eina que ajuda les persones a comprendre aquest meravellós viatge que és la vida.



## Bibliografía

- **Barnouw, E.** *El documental. Historia y estilo.* Barcelona: Gedisa, 1998.
- **Barsam, R. M.** *Nonfiction film: a critical history.* Bloomington; Indianapolis: Indiana University, 1992.
- **Bruzzi, S.** *New Documentary. A critical introduction.* Londres: Routledge, 2000.
- **De Felipe, F.** "El ojo resabiado (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos)", a **Sánchez Navarro, J.; Hispano, A.** *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción.* Barcelona: Glénat, 2001.
- **García Martínez, A. N.** "La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual". *Zer.* Vol. 12 (2007), núm. 22, p. 301-322.
- **Gauthier, G.** *Le documentaire: un autre cinéma.* Paris: Nathan, 1995 i 2000.
- **Ledo, M.** *Del cine ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental.* Barcelona: Paidós, 2004.

- **Medrano, A.** *Un modelo de información cinematográfica: el documental inglés*. Barcelona: ATE, 1982.
- **Nichols, B.** *Introduction to documentary*. Bloomington. Indiana University, 2001.
- **Nichols, B.** *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- **Quintana, A.** *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acanalado, 2003.
- **Rodhes, G.D.; Springer, J. Parris.** *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, Carolina del Nord / Londres: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006.
- **Roscoe, J.; Hight, C.** *Faking it*. Manchester / Nova York: Manchester University Press, 2001.
- **Sánchez Navarro, J.** "El mockumentary: de la crisis de la verdad", a Sánchez Navarro, J.; Hispano, A., *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Glénat, 2001.
- **Torreiro, C.; Cerdán, J. (ed.).** *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005.