

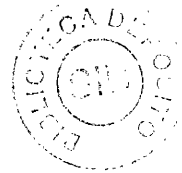
R.F. 46348

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

[] Facultat de Filologia

Departament de Teoria dels Llenguatges

Àrea de Comunicació Audiovisual i Publicitat



La producció de documentals a l'era digital

TESI DOCTORAL

Presentada per:

Miquel Francés i Domènec

Dirigida per:

Dr. Jenaro Talens Carmona
Catedràtic de Comunicació
Audiovisual
de la Universitat de València
València, 2001

UMI Number: U602980

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U602980

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



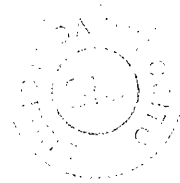
ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

Q. 1163481
← 1163486

*Aquest treball va dedicat al meu fill i a
la meua companya amb estima.*

Agraïments:

Aquest projecte hipertextual no hagués estat possible sense la col·laboració de companys i d'amics com: José Montán, Jorge Ruiz, Toni Lobo o Lluís Castellano que m'han donat suport amb la logística de la part audiovisual i hipermèdia. També cal agrair la col·laboració dels professionals i estudiosos de la producció i difusió audiovisual que han accedit a ser entrevistats per donar la seua opinió sobre diferents punts de vista entorn al gènere documental com Domingo Alfonso, Jordi Ambrós, Jordi Balló, Oriol Baquer, Enrique Bustamante, Manuel Castells, Domingo Corral, José Angel Cortés, Gustavo Ferrada, Ramón Folch, Jesús González, Joan González, Jesús Hernández, Gonzalo Herralde, Albert Jordana, Fernando Labrada, Carmen Larios, Bienvenido León, Javier Linares, Jordi Mataix, Enric Pérez, José Ramón Pérez-Ornia, María Rezola, Javier Rioyo, Francisco Rodríguez, Sonia Salas, Lluís Solé, Llorens Soler, Stefano Tealchi, Joan Úbeda i Rafael Zapardiel. D'altra banda, agrair també al Dr. Josep-Vicent Gavalda i Roca que m'ha orientat en algunes qüestions d'ordenació conceptual. I en darrer lloc, fer constar l'esforç del meu director de tesi, el doctor i catedràtic de Comunicació Audiovisual i Publicitat, Jenaro Talens Carmona que m'ha conduït i encoratjat per portar endavant aquesta empenta.



ÍNDIX

1.	Introducció.....	9
2.	Aproximació al gènere documental.....	29
2.1.	Concepte i caracterització.....	31
2.1.1.	A la recerca de la realitat perduda.....	31
2.1.2.	L'art filmic de contar i ordenar els sabers permanents.....	51
2.2.	Una història en constant evolució.....	64
2.2.1.	Els inicis: Robert Flaherty i l'antropologia social.....	65
2.2.2.	El documental ideològic. Dziga Vertov.....	76
2.2.3.	El documental de contingut social. John Grierson.....	82
2.2.4.	El cine directe i cinema <i>verité</i>	93
2.2.5.	La divulgació televisiva i el documental de natura.....	104
3.	Tendències en la producció i difusió de documentals.....	119
3.1.	Fórmules de producció	125
3.1.1.	Producció pròpia.....	126
3.1.2.	Producció aliena.....	129
3.1.3.	Els costos de producció.....	135
3.2.	Modalitats i formats	144
3.2.1.	El cinema documental.....	145
3.2.2.	El documental i la divulgació televisiva.....	153
3.2.2.1.	Els documentals científics.....	154
3.2.2.1.	Els documentals divulgatius.....	158
3.2.3.	El documental a la televisió educativa.....	166
3.3.	Difusió de documentals	182
3.3.1.	La distribució. Mercats i certàmens.....	184
3.3.2.	L'exhibició cinematogràfica.....	195
3.3.3.	La difusió i la multidifusió televisiva.....	205
3.4.	Ajuts a la producció i difusió de documentals.....	241
3.4.1.	Ajuts nacionals.....	246
3.4.2.	Ajuts internacional.....	252
4.	La producció digital de documentals.....	263
4.1.	La nova empresa audiovisual en el marc de la nova economia.....	265
4.1.1.	Perspectives de futur de la producció espanyola.....	268
4.1.2.	Els nous perfils professionals.....	279
4.1.3.	La producció executiva.....	283
4.2.	La implementació de la tecnologia digital.....	288
4.2.1.	Formats d'adquisició.....	291
4.2.2.	La nova filosofia de les edicions no lineals.....	297
4.2.3.	La multidifusió digital.....	305
4.2.4.	Sistemes d'emmagatzematge sobre disc.....	312
5.	Conclusions.....	315
6.	Annexos.....	323
6.1.	Glossari.....	323
6.2.	Entrevistes.....	378
6.3.	Guió del documental resum. <i>Les mil i una cares de la realitat</i>.....	382
7.	Documentació bibliogràfica i fonts audiovisuals.....	389
7.1.	Llibres.....	389
7.2.	Opuscles, estudis, comunicacions i anuaris.....	407
7.3.	Revistes i premsa.....	410
7.4.	Filmografia.....	411
7.5.	Principals webs.....	421



1. INTRODUCCIÓ

Sobre els mètodes, les tècniques i els sistemes de treball a l'hora d'encetar un projecte d'investigació o tesi doctoral se n'ha escrit bastant. El mètode expositiu que em plantege combina els elements historico-teòrics amb les aplicacions tecnològiques de les noves tecnologies de la informació. Sempre intentaré contrastar les diferents fonts originals d'estudi mitjançant un sistema de verificació científica com a objecte principal per tal de donar les conclusions finals ben fonamentades i enraonades.

Aquesta mecànica, de contrastació i verificació científica, ha estat utilitzada des de l'antiguitat, és a dir, des dels estudis de caire científic de les civilitzacions i cultures més primitives. Però les tècniques de verificació i experimentació pròpies de la ciència moderna s'introdueixen a partir dels moviments il·lustrats del s.XVIII, i fins a hores d'ara no han parat d'evolucionar per tal de donar els millors resultats.

Avui, la revolució tecnològica i la digitalització de les fonts d'investigació ens permeten la manipulació de molts elements que formen part d'un procés de manera quasi simultània. Aquests recursos i metodologies aplicats a projectes complexos de les ciències exactes ens estan donant resultats impensables per a la ciència i cultures contemporànies. El cas de la reconstrucció del genoma humà, la investigació de l'origen de l'univers o les tècniques de

simulació virtual aplicades a molts projectes constructius figuren com a projectes I+D nacionals o internacionals. Mentrestant, les disciplines que estan més pròximes a les ciències socials i humanes també poden introduir aquestes eines i mitjans per fi d'abastar camps més grans d'investigació. Però, no cap dubte, que han estat les ciències exactes aquelles que han tingut els avantatges més considerables.

Per tant, l'ús escaient de les noves tecnologies als diferents camps d'investigació és peça clau i obliga a plantejar la revisió d'alguns esquemes de treball, en fer ús de les fonts bibliogràfiques sobretot en el camp de les humanitats i els estudis socials. En aquest sentit, a l'hora d'abordar el present treball sobre l'estat de la *producció de documentals sota la influència de les noves tecnologies informatives*, em plantege fer un ús de les tècniques de digitalització de les diferents fonts informatives motiu d'estudi: text, imatge estàtica, fonts sonores, referents audiovisuals i elements procedents de xarxes (Intranets o Internet). Així doncs, em propose que aquestes fonts bàsiques d'estudi i de citació obligada al llarg del treball, puguen estar a l'abast del lector/observador en qualsevol moment. La fórmula és senzilla, però tal vegada poc utilitzada en aquest tipus de projectes. D'una banda, utilitze la *digitalització de totes les fonts informatives citades*, i d'altra banda, connecte cada citació amb la font original d'estudi escaient. Simplement, en el segon cas, el que he transportat és el *llenguatge de la web*: interacció permanent i



construcció d'un espai a partir d'un hipertext de dimensions inabastables.

Estem, doncs, davant d'un *treball hipermèdia*, que combina diferents codis –textual, aural i visual- per donar una nova codificació d'integració del conjunt de pautes que regien cadascuna de les estructures anteriors. Aquest nou llenguatge integra els tres codis clàssics principals sobre els quals s'havien desenvolupat la majoria dels llenguatges. “L'hipermèdia gestiona la informació de forma multidimensional, mitjançant la narració en el temps, la representació visual en l'espai i del discurs que interrelaciona a tots dos” (Peñafiel, 2000: 226). Es tracta d'un llenguatge hipermediàtic d'entesa i interconnexió que genera un nou ordre, una estructura entrelaçada i una sistematització globalitzadora.

Els guanys que s'hi poden assolir des d'aquesta perspectiva com a mecànica de treball en un projecte d'investigació són considerables. Ara, l'investigador té més possibilitats d'usar materials/fonts de procedència diversa – de distints llenguatges o codificacions- en estat original. Abans, quasi tot havia de reduir-se al codi escrit per a poder ser transmès, amb la consegüent pèrdua d'informació en el procés de transformació de codi de llenguatge. Era el treball a partir de fitxes extretes de diferents fonts que ens aportaven un munt de paràfrasis a l'hora de la redacció final, cosa que ens podia dur al plagi si no es treballava en cura: “... cal estar segurs que aquells fragments copiats siguin paràfrasis i no

cites sense cometes. En cas contrari es cometria un plagi.” (Eco, 1981:199). Per tant, l'investigador disposa d'informació de primera mà sense pèrdua de cap tipus de detall i en estat original, cosa que dóna plena transparència als elements de difícil codificació en les llengües escrites i permet una anàlisi més acurada en tot el procés.

Però, d'altra banda, l'observador/lector té la possibilitat de connectar amb les diferents fonts informatives, comprovar-les i veure la plena transparència del procés en un llenguatge obert a l'hipertext: “¿Potser els llibres, a partir del poder dels ordinadors i d'Internet, hauran de transformar-se en estructures d'hipertext il·limitades en les quals el lector serà també l'autor? (Eco, 2000:20). Indubtablement la pregunta de U.Eco és d'una gran complexitat en la seua resposta. Tal vegada, sí que tendim cap a textos més participatius on el lector pot oferir alternatives, suggerències o afegir més informació. Això pot ser sols una opció a l'entreteniment i l'esbarjo quan fem ús de lectures de creativitat literària i juguem a proposar diferents cloendes narratives d'una novel·la amb possibilitats d'interacció. Però, d'altra banda, pot ser *un guany en el terreny de la investigació* on la contrastació de diferents línies de treball i punts de vista sempre pot aportar noves conclusions.

Aquest sistema de treball permet una construcció infinita i una connexió amb qualsevol font digitalitzada motiu d'investigació a partir de les citacions *web* que ens connecten en qualsevol part, col·lectiu o individu de *l'aldea global*.



D'aquesta manera, desapareixen les farragoses citacions a peu de plana o finals i un munt d'annexos. A més a més, l'accés al conjunt de l'obra o projecte acabat no té perquè estar subjecte a la linealitat clàssica de qualsevol relat. Ara, des del retorn al menú principal que tenim en qualsevol pàgina, podem anar a la part que ens interesse de forma instantània. La *lectura no lineal* del conjunt de la discursivitat del projecte té una accessibilitat i agilitat de lectura que repercutirà en una major capacitat comprensiva i entenedora dels mecanismes perceptors del destinatari. O d'altra banda, es podrà optar per una *lectura lineal* sense entrebancs i recursivitats que retardaven la comprensió lectora inicial.

Altre avantatge per a qualsevol lector interessat en el projecte rau en el llenguatge fàcil i internacional de la web, que ja a hores d'ara quasi tots coneguem. La divulgació de la informació i les dades es realitza d'una forma molt didàctica i fàcil. Per tant, el perfil de destinataris molt especialitzats no és condició *sine qua non* a l'hora de consumir el relat final, perquè té un ventall més ample de potencials observadors, atesa la simplicitat constructiva del llenguatge hipertextual. Ens trobem doncs, amb la possibilitat d'atraure nous lectors interessats per altres raons que no siguin les pròpies de l'academicisme. La indústria, les empreses i els professionals poden accedir amb facilitat –des d'un llenguatge conegut– a unes conclusions que els poden ser de gran utilitat. Es tracta, en aquest cas, d'obrir i connectar la societat i el teixit de la

indústria de la producció audiovisual amb les línies d'investigació universitàries.

En aquesta metodologia s'aconsegueix una integració dels diferents mitjans i suports en un relat hipermèdia a través de la digitalització de totes les dades informatives que queden transformades en arxius binaris sense perdre la seua integritat, és a dir, amb el manteniment de la seua pròpia essència informativa. Tot això és possible gràcies a les tècniques i aplicacions multimèdia que permeten generar textos que integren en un mateix projecte diferents codis. Així doncs, haurem aconseguit una transmissió dels segments de la realitat motiu d'anàlisi mitjançant un mètode de plena transparència i accés a qualsevol de les parts de forma simultània. Ens trobem davant d'una veritable revolució a l'estil clàssic: "...es tracta d'una gran revolució... tan important com la de Gutenberg o més. Perquè es tracta de la invenció d'un quart sistema de signes. A partir d'ara la comunicació es fa de manera digital, cosa que fins ara s'ha realitzat o amb el so, o amb el text o amb la imatge." (Ramonet, 2000: 22). Ni el cinema, ni la televisió havien possibilitat la conjuminació d'un codi únic de treball, encara que van ser capaços de generar un llenguatge de referència a l'hora de construir la narració audiovisual. Ara la revolució digital ens propicia un codi integrador per a la producció de qualsevol relat, on el tractament de les diferents fonts, sonores, textuals, visuals o audiovisuals és el mateix que s'ajusta al codi binari. Aquesta gran aportació, que tants

avantatges aportarà a tot el procés de producció audiovisual com veurem als diferents epígrafs del present treball, també serà emprada com a eina de treball per descriure l'exposició i el contrast discursiu del projecte que ara s'enceta.

Aleshores, ens trobem en un procés més net on la manipulació excessiva, els vicis a causa de la informació redundant o les perversions fàcils de l'investigador són fàcilment reconegudes. I diria més encara, si l'investigador penja aquest relat en la seua pròpia *web* li pot donar al treball una projecció mundial i una possibilitat d'intervenció des de qualsevol punt mitjançant el correu electrònic.

En tot aquest nou procediment expositiu, divulgatiu i panoràmic, no es pretén trencar els sistemes i les tècniques d'argumentació actuals utilitzades en qualsevol projecte d'investigació, com deia al principi. Simplement es tracta de donar-li un valor afegit en: la senzillesa expositiva, la integració de diferents codis i formats, la internacionalització en la difusió mitjançant el llenguatge *web* i la possibilitat d'interacció a l'hora de consumir el relat. Es pretén acostar i connectar el registre especialitzat del treball d'una tesi doctoral a un llenguatge més universal que puga tenir major incidència sobre el nombre de destinataris. I, d'altra banda, també es pretén rendabilitzar els paràmetres de verificació i contrastació de la informació abans de traure les conclusions.

També, caldrà fer algun aclariment lingüístic pel que respecta a la llengua emprada. Els productes culturals solen

traduir-se a molts idiomes, sempre i quan el seu interès o resposta comercial tinga uns continguts aplicables a qualsevol latitud. Això comporta que la comunitat científica mundial empre per a la difusió (l'anglès és l'idioma científic per excel·lència) el codi de major rendibilitat. La homogeneització lingüística afectarà més a aquells productes especialitzats que van adreçats al mercat mundial, que no pas als productes que van en direcció al mercat domèstic. L'ús d'*Internet* i qualsevol tecnologia digital de la informació, comunicació o la producció audiovisual està abocada cap a la homogeneització cultural, amb la reducció de gran part de les llengües a l'ús cada vegada més domèstic o local i la omnipresència de l'anglès com a llengua pròpia del ciberespai. Això generarà un problema per a llengües que tenen una ampla base d'implantació demogràfica com: el castellà, francès, alemany, etc. Però, aquesta situació s'agreuja amb el cas de llengües minoritàries o minoritzades com el cas del suec, holandès o català que en darrer lloc és el nostre cas.

En aquest sentit, caldrà arbitrar fórmules d'implementació i reconeixement de la riquesa multicultural del nostre planeta per tal de poder ser entesa per tots fent ús de qualsevol llengua d'origen. La revolució digital pot resoldre, a un cost no excessivament car, aquest problema de comunicació en diferents idiomes i superar la possible homogeneització lingüística. De fet, la incorporació opcional de diferents canals d'àudio en la difusió dels relats

audiovisuals ja és una realitat (la tecnologia DVD, que ja comença a consolidar-se, o la novedosa FMD tenen en consideració el problema dels destinataris multilingües i les àrees culturals). Tal vegada que les tecnologies digitals de la comunicació escrita o aural foren les primeres en emprar la implementació multilingüe, els sistemes de traducció simultània. Els productes multimèdia, els *CD Roms*, la *Web*, etc. intenten superar la tensió entre el fet particular i la seua universalitat. En definitiva, "... aspirar a un ampli mercat de la distribució mundial sense renunciar a la utilització del seu propi idioma... La Unió Europea disposà del programa MLIS (Multilingual Information Society), que tenia com a objectiu afavorir i impulsar el multilingüisme en la societat de la informació." (Abadal, 2001: 128). En la línia d'aquest tipus d'actuacions s'han de resoldre alguns dels efectes nocius de la mundialització en la qual estem inserits i que al llarg del treball anirem reprenent puntualment.

Per tant, l'ús del català en continuïtat fins i tot a les citacions (que sempre podran veure's en la llengua d'origen, si premem sobre el parèntesi de cita bibliogràfica) serà una norma habitual expositiva a través de la amalgama discursiva generada. Aquesta forma d'expressió escollida no obeeix a una forma fàcil i maniquea de defugir el fenomen de la mundialització, ni tampoc a una interpretació d'exaltació romàntica del fenomen local, sinó més bé a la filosofia o norma de convivència que faça possible i compatible la varietat pluricultural del nostre món amb la globalització

mediàtica i financera. En qualsevol cas, si el treball final tingués un nivell d'acceptació suficient, em plantejaria la traducció del text base al castellà i l'anglès per a la seua difusió de forma escrita, audiovisual o hipermediàtica que realment respectés la integritat de la seua font d'origen.

A continuació, i una vegada justificat aquest nou registre de tesi doctoral, es passa a donar les explicacions preliminars de maquetació i ordenació dels diferents camps informatius per tal de garantir un millor enteniment en el maneigament i la navegació en qualsevol de les rutes lectores que es vulguen abordar per aprofundir en el tema que és motiu d'investigació, és a dir, la *producció de documentals en l'era digital*. Les notes explicatives més importants són aquelles que fan al·lusió a la presentació de les diferents parts del treball i la introducció puntual d'elements hipertextuals que establiran connexions diverses i múltiples.

Però, abans unes indicacions clàssiques sobre l'ús d'alguns elements textuais amb la intencionalitat d'aconseguir una major continuïtat i atenció lectora. Pel que fa a les citacions de les fonts orals o textuais aniran entre cometes en la llengua pròpia del projecte per tal de mantenir una major cadència lectora. Mentre que, quan es connecte amb la font corresponent es trobaran en la llengua d'origen. La citació no farà ús de l'abreviatura *op. cit.* i repetirà sempre el cognom de l'autor, encara que es tracte de diferents citacions d'una mateixa obra o entrevista, per facilitar els *links* d'accés als arxius que portaran el mateix nom i

estructura de la citació emprada en cada ocasió. D'altra banda, la cursiva s'emprarà per introduir estrangerismes, per indicar paraules o locucions famoses en la matèria i per destacar algunes idees fonamentals de manera puntual i de forma restringida. També, es desestimarà l'ús de la negreta, el subratllat o la intercalació de diferents cossos o tipologies de lletra per fi de facilitar la comprensió i velocitat de lectura.

Pel que fa a les fonts motiu d'esmena o citació al llarg de l'exposició aniran amb parèntesi i color segons les pautes de citació bibliogràfica preestablerts en la normativa de l'àrea cultural anglosaxona, és a dir, encara que la citació faça al·lusió a un element sonor, audiovisual, fotogràfic o web s'intentarà de mantenir dintre l'ordre de: (autor/firma/institució/títol + any + paginació / capítol / codi de temps / domini). També, i per tal de facilitar la connexió en cada citació, s'utilitzarà un color diferent segons la procedència de la font, per tal de facilitar una familiarització ràpida amb el sistema d'accés a cadascuna de les informacions. Així, la classificació i la sistematització de les citacions quedaria de la següent manera amb connectors a partir del color corresponent:

- Els *documents bibliogràfics* (Bandrés, 2000: 152) utilitzaran el color rosa. La citació pot ser concreta amb anotació de pàgines o genèrica si l'al·lusió està a prop de les tesis finals o conclusions de l'autor. S'oferirà la possibilitat de veure un arxiu de text, que serà resultat de

l'escanejat de la part corresponent de la publicació i la seua posterior transformació en arxiu *word*.

- La filmografia o els *documents audiovisuals Cosmos*, (1984) tindran un color morat. Primer figurarà el títol, l'any d'emissió i el capítol/TC si s'escau. El format d'arxiu de captura de la seqüència determinada serà MPEG-4 de mínima resolució en pantalla reduïda.
- Les *fotografies*, il·lustracions o esquemes (*Arriflex 16 SR*) utilitzaran el color verd. Fonamentalment es farà referència a equipament tecnològic de la producció audiovisual. El format de l'arxiu de les imatges fixes serà GIF d'un volum reduït de cada il·lustració que permetrà una lectura suficient del contingut visual.
- Les *fonts sonores* (Folch, 2000a) empraran el color roig. Sobretot estaran lligades a les manifestacions de directors, realitzadors o productors, crítics, investigadors o estudiosos de la indústria documental mitjançant entrevistes. El format dels arxius serà ara en MP3.
- I en darrer lloc, les al·lusions a les citacions *web* (www.transglobe.com) aniran en blau. En

aquest cas es posarà en primer lloc la firma, després el departament (si s'escau) i el domini per tal que qualsevol aplicació o *software* informàtic de navegació localitze l'adreça i iniciï la connexió corresponent.

Una altra part important en la maquetació del projecte serà el *menú principal* que donarà connexió a qualsevol part del projecte en prémer sobre el botó oportú. També cada capítol o part del treball tindrà la possibilitat a través de qualsevol pàgina de poder retornar al menú d'inici, així com la possibilitat d'un resum per capítol en format *power point*. D'aquesta manera des del menú principal s'accedirà a l'índex general, als annexos, al resum documental o a qualsevol part del desenvolupament.

El treball clourà amb un documental resum del conjunt del projecte exposat que contarà amb una narració omniscient en *off* que descriurà les principals parts i la valoració final a l'estil de la narració clàssica documental. Per tant, serà possible una lectura introductòria i bàsica al tema a partir d'un format audiovisual o bé des dels esquemes de cada capítol sobre diapositives *power point* que a la vegada també disposaran de *movies* particulars il·lustratives.

Vistes les acotacions preliminars entorn el format, el registre i el suport hipermèdia del present treball, es passa a centrar els diferents àmbits d'actuació sobre el tema escollit. El treball pretén realitzar una *aproximació al gènere*

documental des de la perspectiva de la producció i la incidència de les innovacions tecnològiques digitals pròpies de la tercera revolució industrial.

El documental ha estat un gènere audiovisual que naix en el mateix moment que ho fa el cinematògraf i continua sent fins als nostres dies una altra forma de fer cine. Un cinema que se n'ocupa de donar-li un tractament narratiu i ordenat a la realitat que ens envolta. Una realitat objectiva com a matèria prima de treball que acabarà tenint una intencionalitat i un punt de vista en veure el film documental enllestit. El gènere documental o el cinema documental, tant se val, ens ha donat una altra dimensió de la història, la societat i la cultura. A través del cinema de ficció és recrea una versemblança històrica de pautes i comportaments socials. Però, el documental sense una posada en escena tan acurada com la ficció, també ens apropa a una altra dimensió del decurs històric amb diferents ordenacions de fragments de la realitat passada o actual. És el valor afegit del frescor que sobresurt a partir de cada tros de realitat amb una estructura narrativa amb intencionalitats més descriptives i divulgatives que la narrativa cinematogràfica. Unes intencionalitats que s'apropen al didactisme i l'educació permanent per mostrar-nos les pautes i els comportaments de les ciències en general o per fer-nos reflexionar sobre situacions que trenquen l'estabilitat dels sabers permanents.

En aquest treball el principal motiu d'interés no es centrarà en una recerca de les estructures narratives,

argumentatives o dramàtiques emprades per aconseguir el relat final. Tampoc analitzaré en profunditat la seua evolució històrica. Ni tampoc reflexionaré excessivament sobre els punts de vista i la utilització del gènere com a mitjà puntual de difusió ideològica. Totes aquestes observacions han tingut atenció especial en diferents publicacions entorn al gènere documental, encara que de manera insuficient si ho comparem amb la història del cinema o del fenomen televisiu. Pense que el documental està necessitat d'estudis que reflexionen i analitzen molts aspectes sobre diferents àmbits com: la creació, la realització, la producció i la difusió.

L'eix principal d'anàlisi del meu discurs es centra en el perviure del gènere al llarg del temps amb adaptacions tecnològiques i de format segons els mitjans de difusió que ha emprat. I sobretot, la gran projecció que té la producció documental en l'actualitat, davant la introducció de les noves tecnologies de la informació que han propiciat la digitalització en la comunicació de masses. A partir d'ara, la forma de difusió i lectura de relats audiovisuals està canviant. La integració de diferents indústries que participaven en la difusió informativa i alimentaven la comunicació de masses, ha donat la possibilitat multidifusiva dels mitjans audiovisuals clàssics que, a la vegada, podran tenir una convergència de recepció en un mateix aparell domèstic. Aquesta nova revolució tecnològica, cultural, sociològica i econòmica, va a marcar noves pautes de producció de relats audiovisuals/multimèdia i va a encetar els inicis d'una altra

forma de lectura i consum més participatives que no necessàriament ens han de conduir a l'escusa de veure relats creatius sota el pretext d'incentivar el consum de bens de consum d'una societat plenament postindustrialitzada.

Per tant, allò que més m'interessa és com el sector de la producció i difusió de documentals encaixarà aquesta nova situació sense caure en el més pur mercantilisme. M'interessen quines seran les noves finestres de multidifusió documental, quins seran els perfils dels treballadors que se n'ocupen de la producció documental, com es resoldrà la distribució a les teledifusores de les còpies d'emissió, quins formats digitals permetran filmar millor la realitat analitzada, quines seran les eines de postproducció i d'edició que permetran fer àgil el procés i millorar la qualitat del relat final, etc. En definitiva la incidència de l'aparatatge de la digitalització en tot el procés de producció de documentals.

El recorregut dels continguts partirà d'una breu aproximació de caracterització del gènere on s'acotaran els trets diferenciadors que marquen un isoglossa difusa entre la ficció i el reportatge informatiu per determinar l'espai frontissa del gènere documental. També faré un breu recorregut als diferents formats documentals que han tingut presència en el decurs del temps televisiu i cinematogràfic.

Després, entraré a detallar els diferents models de producció de documentals que respondran a diferents procediments narratològics amb una implicació directa en les

tècniques de producció. Documentals de divulgació, de creació, científics o educatius tindran unes pautes de producció, mentre que els documentals més industrials o publicitaris, i multimèdia marcaran altres models de producció. D'altra banda, també repassaré les diferents possibilitats de difusió de cadascun dels models i l'estat actual de la producció documental, així com les seues perspectives d'expansió i consolidació a dintre del sector audiovisual i multimèdia.

El capítol següent cobrirà la incidència de les tecnologies digitals. Es farà un repàs als diferents recursos tecnològics emprats en la producció documental i l'estat actual en la incorporació de noves tecnologies digitals. També en parlaré de la incidència de la nova economia i la digitalització de l'empresa de producció de documentals. Aspectes que donaran un nou perfil de professionals implicats en aquest sector. Ara, el productor executiu marcarà les pautes tècniques, de gestió i de continguts durant tot el procés. D'altra banda, els perfils polivalents de competència compartida entre tecnologia i creació tindran un valor afegit. També, una nova orientació i filosofia empresarial s'hauran d'imposar per tal de cobrir un mercat multidifusiu i intercultural on les empreses molt especialitzades i ben connectades amb el sector tindran un paper clau. La valoració de la fase creativa, la gestió contínua de projectes, l'agilitat en la producció, la postproducció integrada, i la facilitat multidifusiva han de marcar les pautes

d'una empresa més transversalitzada i allunyada del verticalisme. Un model d'empresa que ajude a consolidar un sector de producció audiovisual per afavorir la plena presència d'un gènere malmès pel fenomen de la televisió comercial dels darrers anys. Un gènere emergent, que acabarà tenint les seues finestres de difusió a partir d'uns segments d'audiències estabilitzats i fidels, gràcies a una forma més personalitzada de consumir productes audiovisuals i multimèdia.

Una darrera part inclosa als annexos, inclourà tot un llistat terminològic amb un lèxic lligat a la producció audiovisual i, més en concret, a allò que ha suposat la implementació de les noves tecnologies i la digitalització de les xarxes informatives. La producció analògica havia marcat unes pautes de treball i tot un maquinari de funcionament. Ara, canvien les pautes al llarg de tot el procés de producció: tot està més lligat i la digitalització ens permet bellugar-nos en la horitzontalitat productiva. D'altra banda, els equipaments tecnològics són uns altres al igual que els seus usuaris. Per tant, estem davant d'un fenomen d'introducció de nous vocables per a nomenar noves funcions, altres aplicacions, perfils professionals distints i digitalització de l'equipament tecnològic. Aquesta implementació estructural i empresarial suposarà, sens dubte, una actualització lèxica i terminològica. Això, que ha de ser abordat en profunditat pels lingüistes, serà encetat a mode de proposta inicial en el darrer apartat del present projecte. Un treball que marca



canvis estructurals en profunditat necessita obligatòriament d'un apartat neoterminològic per fer-se més entenedor.

El camp d'estudi acotat podrà semblar excessivament ample, però, atès que els estudis actuals sobre el tema són pràcticament inexistents, es fa necessària una reflexió més panoràmica i un enfocament més genèric per donar una perspectiva de tot un nou procés. Procés, que també es pot fer extensiu, en gran mesura, a altres sectors de la producció audiovisual. Pense que estem encetant una nova època on aquests tipus de treballs han de tenir major proliferació per tal de poder analitzar amb més amplitud aquest canvi estructural del sector audiovisual. Sense analitzar, reflexionar, aportar alternatives, mecanismes de correcció i participació social, mai cap revolució pot consolidar-se amb guanys per al conjunt de la societat. Conceptes com globalització, mundialització o integració de mitjans i tecnologies (digitalització), han de tenir lectures per a la diversitat cultural i industrial des de la discussió dels continguts en diferents fòrums fins a la presència i l'ús de les noves tecnologies en àmbits oblidats pel mecanisme del mercat de lliure canvi o "lliure fricció, per la competència total, per la fi del servei públic i la inhibició de l'Estat." (Bustamante*b*, 1999: 22).

2. APROXIMACIÓ AL GÈNERE DOCUMENTAL

El gènere documental ha tingut una presència desigual pel que fa a la producció i difusió des dels seus inicis als moments actuals. Tal vegada ens trobem en un dels millors moments en la producció de documentals com a conseqüència de la multidifusió i tematització televisiva propiciada per les tecnologies de digitalització i edició integrada de la informació. Gran part de les televisions del món emeten documentals variats, sobretot aquells canals temàtics que els han escollit com a gènere televisiu per la seua fidelitat i estabilitat d'audiència.

És el moment, doncs, de reviscolar un vell gènere que naix en el mateix moment que ho fa el cinema i camina amb una estreta lligadura a la cinematografia i la ficció clàssiques. Mentrestant, per altra banda el documental, s'ha contagiats del discurs televisiu amb la presència de tècniques de realització i narració que estan a prop del reportatge, la discursivitat de les notícies d'actualitat o els programes d'entreteniment. També el fenomen televisiu ha fragmentat el discurs documental amb l'aparició de formats que cerquen la presència en les programacions de les televisions comercials en obert i s'apropen al tractament de la realitat quotidiana, com és el cas dels *docusoaps*: “La més recent... incorporació al gènere documental de la retòrica del film de ficció...” (Álvarez Berciano, 2001: 2). Els diferents formats de documentals televisius són una part més dels *factual entertainment* o *factual programmes* segons la terminologia

anglosaxona. Els *factual productions* se n'ocupen de gran part dels programes de *no fiction* com: reportatges, divulgatius, educatius, culturals i documentals. Però, a més a més, els documentals poden entrar a formar una part dels relats multimèdia com a microhistòries que ens donen la possibilitat de formar un gran macrorelat segons ens convinga.

Per tant, ens trobem davant d'un gènere que ha sabut adaptar-se plenament als canvis tecnològics i al decurs de la història amb l'ús adequat dels diferents suports de producció i difusió en cada moment. Per això, serà un objectiu preferent demostrar, al llarg d'aquest treball, que la producció documental mitjançant l'aplicació de les tecnologies digitals consolidarà plenament un gènere audiovisual menor. Gènere que primer havia estat marginat davant la presència de la ficció cinematogràfica i que després havia tingut un seriós retrocés com a conseqüència del triomf de les televisions comercials en la dècada dels vuitanta i dels noranta. El documental té, doncs, com veurem, moltes expectatives de penetració en les noves graelles de programació i ofertes de la multidifusió televisiva i multimèdia, que, fins i tot, permeten un consum a la carta de relats audiovisuals, mitjançant sistemes de vídeo sota demanda (*video on demand*, VOD), televisió sota demanda (*television on demand*, TOD), d'altres sistemes que permet la televisió interactiva digital o el cinema electrònic.

2.1. Concepte i caracterització

Però abans, caldrà fer una introducció que situe narrativament el gènere en el decurs del temps i sobre l'espai de la narració, per tal de poder parlar dels models i tendències de producció documental en el pròxim capítol. Als epígrafs següents es situarà l'ús de la terminologia anglesa *documentary* com a nom originari del gènere documental. També es centraran les línies conceptuals bàsiques que basteixen l'ample camp de producció documental d'un gènere que actua de frontissa entre la ficció cinematogràfica i el realisme de les notícies d'actualitat. D'altra banda, també es realitzarà una aproximació a les diferents accepcions realitzades a través de la seua extensa producció que ha donat un munt de subformats plenament identificats segons el tractament dels continguts o l'espai temàtic enunciat. Un llarg camí i una extensa història que han donat vida pròpia a un gènere capaç de cohabitar amb la indústria cinematogràfica i perviure amb la multipresència televisiva.

2.1.1. Un llarg camí de recerca sobre la representació de la realitat perduda

El terme anglés *documentary* es emprat per primera vegada de la mà de John Grierson, iniciador del moviment documentalista anglés en les primeries dels anys 20. La terminologia ve a partir del mot francès *documentaire*,

utilitzat fins aleshores per a referir-se als films de viatges. “La paraula documental, emprada generalment per anomenar el tractament creatiu de la realitat, es va utilitzar... en escriure una article al *The New York Sun* el 1926 sobre el film *Moana de Robert Flaherty*” (Grierson, 1979: 11). L’ètim llatí és *documentum* i després una sèrie d’accepcions en relació: a la recopilació de materials o documents escrits, sonors o d’imatges. Aquests materials poden tenir caràcter probatori o de justificació davant de qualsevol argumentació que encara avui conserven l’anglès, el castellà, el francès o el català per referir-se al conjunt del camp semàntic *documentary*. I també, per extensió al conjunt de la família de paraules com: document, documentació, documentat, documental, documentalista... que poden veure’s definides als respectius diccionaris de les llengües esmentades.

El caràcter probatori dels documents –parts o fragments de la realitat- que en definitiva és la matèria prima dels documentals, el constata André Bazin en parlar de “l’autenticitat poètica que no es fa vella” (Bazin, 1966: 42) en referir-se a la presentació de la realitat clara i lògica sense desvirtuar l’autenticitat poètica de l’entorn real. En aquest cas, ens trobem davant d’una aproximació autèntica de la realitat.

Però, no cap dubte, que des d’un principi el procés de transformació de la realitat està relacionat amb les inquietuds, la personalitat i la ideologia de l’autor, director o realitzador. En aquest sentit Llorenç Soler afirma: “L’autoria

... el mode de pensar i la ideologia del documentalista és impossible que no quede reflectida en la seua obra.” (Soler, 2000a). El realitzador intenta posar ordre a la realitat aleatòria des del seu punt de vista, per tal de donar un resultat final ordenat, de senzillesa perceptiva, de linealitat narrativa i amb un caire explicatiu en l'exposició d'uns coneixements manllevats d'uns fragments de la realitat. “Per això no deu estranyar-nos que normalment la tendència és identificar el *punt de vista* d'un film... amb l'expressió del judici o opinió que el discurs formula sobre el conjunt de personatges, elements i situacions que componen la el discurs de l'obra, i que són manipulats, com a pretext, a través d'una organització, d'una disposició de materials, amb la finalitat, més o menys conscient, d'aplegar a transmetre unes posicions, que d'aquesta manera, són donades a la lectura de l'espectador potencial” (Carmona, 1991: 194). L'autor pretén, en conseqüència, donar autenticitat versemblant als documents filmats durant el procés d'ordenació d'idees, és a dir, al llarg del muntatge, mitjançant un acte personal d'interpretació d'aqueixa documentació que pretén ser objectiva o autèntica. En aquest sentit, Llorenç Soler afirma que “...el compromís del documentalista amb la realitat passa per un sedàs artístic en voler simular la realitat de la manera més fidel... atés que l'objectivitat és impossible... però, sí l'apropament a ... l'afany d'objectivitat...” (Soler, 2000b).

Ens trobem, doncs, amb un autor que té un paper clau en tot el procés. Ell intentarà posar ordre a la complexitat de

la història que aporta la realitat, per tal de donar-li estructuració i sentit discursiu. “Els successos existents són individuals i distints, però la narració és un compost seqüencial.” (Chatman, 1990: 21-22). Santos Zunzunegui, va més enllà, en veure com a cancerígena la intervenció de l'autor en la fase del muntatge: “... aqueix càncer que permet multiplicar les imatges, dividir els punts de vista i desenvolupar fins l'infinit el cos fílmic” (Zunzunegui, 1985: 57). En qualsevol cas, el muntatge serà el moment del procés de realització documental on la transformació de les imatges filmades pren definitivament cos amb l'aparició definitiva del relat fílmic.

Sovint s'afirma que el punt de vista de la camera es objectiu en el documental, en referir-se al punt de referència de l'espai escènic en el moment de la filmació, però la història està plena d'exemples on el punt de vista de la camera i el tractament de l'autor també cohabituen. Aquesta situació es pot apreciar als formats documentals que s'han ocupat del tractament de la informació d'actualitat. És el cas dels antics noticiaris cinematogràfics, dels actuals docureportatges o *factuals documentary*. El documental informatiu ha narrat molts passatges de la nostra història recent i ha constatat la seua tendència interpretativa dels fets: “... el documental sobre un tema d'actualitat aporta una visió, un enfocament, una solució de l'assumpte en qüestió. En definitiva, té un sentit plenament interpretatiu.” (Paz, 2000: 20).

Als anys quaranta tenim dos exemples de produccions

documentals a Alemanya i Espanya que intenten dignificar unes accions de guerra en *Triumph des Willens*, 1937 de Rifenstahl o de benestar i tranquil·litat d'un règim autoritari narrat pel *Noticiero Documental NO-DO 1942-56*: "El NO-DO és el retrat d'una època... entre 1939 i 1945... coneguda com a etapa d'homogeneïtat feixista o setge exterior i conspiració" (Rodríguez Martínez, 1999: 1-5). El NO-DO, *Noticieros y Documentales Cinematogràfics Españoles*, naixia amb plena vinculació a Alemanya, però amb unes tècniques de realització que s'allunyaven de l'actualitat i amb un format de noticiero on els recursos de producció tenien una notòria precarietat: "NO-DO va esdevindre com a resultat d'un pacte entre els alemanys i els espanyols... d'on eixiren el personal directiu i tècnic..." (Sala, 1989: 33-37).

D'altra banda, en l'àrea dels aliats ens trobem un Frank Capra que enceta la realització d'una sèrie documental anomenada *Per què lluitem*, 1944-45, on es pretén explicar als soldats nord-americans els motius i principis pels quals havien de lluitar. En el cas de Capra, els documentals tenien un cost de producció afegit important, atès que la indústria cinematogràfica americana ja era una realitat. El muntatge combinava imatges del camp de batalla i d'altres ubicacions ben seleccionades o de filmacions fetes en plató, a més a més de mapes animats elaborats per la Disney. És clar que, les economies de guerra o de postguerra de països com Anglaterra o Estat Units dedicarien i tindrien cura de les produccions de cinema documental i informatiu: "...sobre

l'extrema subsistència de la postguerra, per desenvolupar rodatges arreu del món. És presenta ben diferent l'escriptura visual dels documentalistes britànics que tenen cura en el procés de muntatge la singularitat de cadascuna de les escenes. O la mobilitat de la camera que s'observa als reportatges nord-americans i la seua capacitat de visualització i narració sobre diferents situacions, ...” (González Requena, 1989: 22).

Per tant, queda clar ja en aquest tipus de documentals - aliats del propagandisme polític- que la planificació del conjunt de la producció té unes pregones vinculacions amb la ideologia dominant que encomana unes produccions concretes a un autor/departament de plena afinitat. Malgrat tot, aquest films seran una eina historiogràfica per a l'historiador contemporani: “Com a font d'història contemporània, el documental és l'eina més insòlita amb la qual pot somiar un historiador d'èpoques anteriors: observar als protagonistes de la història en diferit. Però un documental no és necessàriament més objectiu, més real, més científic que un film de ficció. I això es comprova clarament quan es constata que, en lloc de ser una objectiva representació de la realitat, moltes vegades han servit per a la manipulació de l'opinió pública.” (Crusells, 2000:21).

Estudiosos contemporanis del gènere documental com Mario Raimondo en una obra sobre *El cine documental y publicitario* diu: “Un i altre, cinema documental i publicitari, es troben avui sota el paraigua del curtmetratge, que és

l'espina dorsal del cine modern, atés que supera les produccions i consum de la clàssica indústria del llargmetratge.”(Raimondo, 1976b: 11). També, Mariano Cebrián ens apropa a l'obra del *Cine documental i informatiu d'empresa* realitzat per Fernando López Heptener per a Iberduero i No-Do: “El cineasta i l'empresa formen en aquest cas un binomi inseparable. El cineasta lliura a l'empresa el seu entusiasme i la seua professionalitat a canvi del finançament d'equips, despeses i difusió.” (Cebrián, 1994b: 27-28). En aquest sentit, el director i productor nord-americà Philip Dunne ja té consciència d'aquesta finalitat documental i la seua vinculació al fenomen propagandístic en parlar sobre *The documentary and Hollywood*: “En el sentit més ample, es pot considerar al documental com una eina de propaganda.”(Dunne, 1946: 167).

Però, Basilio Martín Patino va més enllà en afirmar que el coneixement contemporani caldrà trobar-lo més sobre les pel·lícules de ficció, perquè objectivitzen amb més fidelitat les conductes i els problemes del temps. Respecte del documental, el caracteritza la seua mirada d'autosatisfacció, ximplera i esquematisme. És doncs, un gènere vinculat a gestors narcisistes que paguen a artistes de palau per seguir convencent els adictes. “Els documentalistes no investiguen ni qüestionen la realitat, simplement la retraten poèticament, és a dir, la maquillen al seu plaer. Aquesta és la diferència entre la visió del món a través d'una cultura satisfeta i la d'una cultura crítica.” (Martín Patino, 1989: 121). Tal vegada

que la concepció de Martín Patino siga extrema, perquè la història del documental de creació té experiències de gran interès, com veurem als epígrafs posteriors. Altra qüestió serà el fenomen televisiu i els documentals vinculats al món publicitari o de l'Administració.

En qualsevol cas, aquesta percepció d'alguns dels autors anteriors està avui present en el món de la televisió a partir dels vídeos institucionals, els videoreportatges, els vídeos industrials, la publicitat com a patrocinadora de les grans sèries documentals televisives... Doncs, es pot afirmar que la gestió i el disseny de producció de qualsevol projecte per a un productor de documentals passa quasi sempre per les firmes comercials, teledifusores o institucions que l'esponsoritzen mitjançant fórmules diverses (*barthering*, publicitat estàtica, patrocinadors en exclusiva, coproduccions, etc.). Aquest fenomen continua propiciant sovint la cohabitació entre la producció documental i l'ordre establert per l'estat de dret. Però, això no val a dir que la producció independent no tinga accés a la creació i distribució de productes menys mediatitzats, o que produccions lligades a institucions o empreses privades no tinguen un nivell de credibilitat. *Ciudadans lliures de tota sospita* (1993), de Llorens Soler n'és un exemple de documental que dóna un punt de vista no habitual sobre la gent de color des de la no marginació, on l'autor ha tingut plena llibertat en el procés de creació i producció. Per tant, la vinculació de l'autoria a la ideologia patrocinadora s'hauria

de veure amb més relativitat i després d'una anàlisi rigorosa del relat produït en cada cas. Sovintejar generalitzacions de casos aïllats seria un mal sistema i traure models particulars a partir de generalitzacions també.

Cal assenyalar, doncs, una mediatització puntual, encara que no és generalitzable al conjunt de l'obra documental, de l'autoria en el procés de la producció documental, és a dir, des del procés d'ideació inicial fins la distribució final. Erik Barnouw ho deixa palés al llarg de la seua obra *El documental. Historia y estilo* (Barnouw, 1996: 7) en fer una aproximació als diferents estils documentals en el seu recorregut històric. Barnouw utilitza diferents substantius on es pot identificar plenament l'autor documentalista com *explorador, reporter, pintor, advocat, fiscal, poeta, promotor, observador, guerrillero...* Així, la presència de l'autoria serà indefugible en la història documental. Una autoria amb matisos o punts de vista diversos que convergeixen o divergeixen.

Els primers documentalistes com John Grierson entenien el documental com un tractament creatiu de la realitat, mentre que Paul Rotha, productor anglés deixeble de Grierson, (Rotha, 1963: 71) creu que: "El mètode del documental està plenament lligat amb el naixement del cinema creatiu". Tots dos ja donen per entés que el tractament de la realitat té una *component creativa* sobre diferents temes i una relació directa amb el cinema. Per a Richard M. Barsam, són documentals aquells enunciats que

tinguen un missatge i puguen ser considerats obres d'art: "El documental es diferencia del cinema de ficció pel seu propòsit sociopolític. És el film amb missatge, i encara que els missatges no tinguen una compatibilitat plena amb la creació artística, el film documental és, de fet, una forma especial d'art" (Barsam, 1974: 4-5). Per tant, Barsam també veu la creació documental des d'una actitud creadora i va més enllà en definir la seua funcionalitat i la seua capacitat d'influir en la societat. Aquesta postura és la que connecta amb la producció documental més creativa i d'autor que s'allunya de tota component recreativa per entrar a reflexionar sobre la realitat. Així, l'espectador del documental no sols ha d'estar disposat a divertir-se o entretenir-se, sinó també a rebre una formació o reflexionar sobre algun desequilibri del nostre entorn. En definitiva, l'espectador ha d'aspirar a tenir una eina al seu abast d'educació i de reflexió permanents.

El professor nord-americà Bill Nichols en parla de quatre modalitats o formes de representar la realitat i d'això en fa una classificació del conjunt de la producció de documentals al llarg de la història: "...expositiva, d'observació, interactiva i reflexiva" (Nichols, 1997: 65-66). El realitzador pren un tipus d'actitud en cada relat per tal d'aproximar-se a la realitat en cadascuna de les modalitats. Flaherty/Grierson/Buñuel són *expositius*. Leacock-Pennebaker o Frederik Wiseman es mostren *observadors*. Rouch i Connie Field *interactuen*. Mentre que Dziga Vertov o Raúl Ruiz en són *reflexius*. Aquesta tipologia traçada per

Nichols junt a la classificació temàtica habitual seran sovint utilitzades al llarg del treball, fins i tot en els capítols dedicats a la producció com a referència de constructivitat narrativa.

A continuació, és passa a fer una breu introducció a cadascuna de les modalitats des de la perspectiva de l'ordenació dels continguts. Aquesta ordenació d'idees és una de les necessitats inicials que es planteja el productor en la realització de qualsevol documental per fi de poder planificar i quantificar el conjunt de la producció.

En primer lloc Nichols presenta la *modalitat expositiva*, on el realitzador queda representat a través dels comentaris omniscients de la narració en *off*. El muntatge segueix en gran part les pautes dels comentaris amb un trencament de la continuïtat espacial i temporal: “El muntatge... sol servir per establir i mantenir la continuïtat retòrica més que la continuïtat espacial o temporal”. (Nichols, 1997: 68). La trama entre seqüències o blocs narratius sempre estableix una connexió lògica de causa/efecte per tal de donar solucions als problemes plantejats i generar expectatives de cara a l'espectador. Aquesta modalitat ha aportat molts documentals, des de les aproximacions antropològiques de Robert Flaherty en *Nanook l'esquimal* (1922), a la sàtira amb fort component surrealista de Luís Buñuel en *Tierra sin pan* (1932): “...on el realisme compromés ha merescut diversos estudis a l'entorn del seu surrealisme...” (Sánchez Vidal, 1999: 95-97). I fins i tot, gran part dels relats de *National Geographic*. O també,

l'estructura narrativa dels *reports* que expliquen les notícies als telediariis actuals tenen una construcció discursiva omniscient semblant. El poder del narrador és total sobre el conjunt del relat en marcar la continuïtat i la cohesió de les diferents escenes o blocs narratius.

En la segona modalitat d'observació, "... es fa constar la no intervenció del realitzador." (Nichols, 1997: 72). La temporalitat narrativa dona la continuïtat en el muntatge amb preses llargues en so sincrònic exemptes de músiques, de narracions omniscients o d'apel·lacions als testimonis. La intervenció del realitzador serà important en l'elecció de situacions i de personatges, en la postguionització i en el muntatge final. En aquest cas, la producció pot tenir bastant senzillesa mentre que la postproducció tindrà un treball de complexitat selectiva. L'etnografia, entre d'altres ciències socials, n'ha fet un ús molt extensiu a partir de la reconstrucció del relat oral. És, també, l'anomenat *cinema en directe* que diu Erik Barnouw o el *cinéma vérité* segons Stephen Mamber. La producció de documentals que utilitzen aquesta modalitat, encetada pel nord-americà Fred Wiseman, ha tingut una llarga tradició al llarg de la història per abordar qüestions etnogràfiques. El cas de l'aragonés Eugenio Monesma és un exemple significatiu. Monesma ha treballat sèries per a TVE com *Oficios perdidos* on la component etnogràfica dels seus personatges protagonistes ha estat la clau per a desenvolupar històries entorn a una sèrie de professions desaparegudes. Altres formats documentals que

han aparegut més recentment, com els *docusoaps* també fan ús d'algunes tècniques de producció d'aquesta modalitat amb uns nivells d'audiència significatius en horaris de *prime time*. L'exemple més important és: *Veterinaris* (2000) de la mà dels realitzadors catalans Francesc Escribano i Joan Úbeda per a TV3. Aquesta aposta pels *docusoaps* TV3 l'enceta amb *Ciutadans* (1998) "TV3 va fer uns programes que són l'antítesi dels *reality shows* amb els mateixos elements. Gent que parla de la seua vida personal i que parla de sentiments i de qüestions molt íntimes, amb uns resultats finals absolutament dignes..." (Úbeda, 2000a)

Cal constatar la dificultat de trobar avui la tipologia traçada per Bill Nichols en estat pur. Però, indubtablement és una reflexió i un punt de partida important que ens ajuda moltes vegades a centrar o definir en l'actualitat el naixement de formats televisius de documentals. En aquest sentit, els concursos televisius *Gran Hermano* introduït a Espanya per Tele 5 o *El Bus* des d'Antena 3, aporta elements de la narració del fet quotidià en temps real i s'apropen bastant als paràmetres que Nichols exposa en la modalitat d'observació que ara acabem d'introduir. Clar que, *Gran Hermano* o *El Bus* eren concursos televisius situats a prop dels *reality shows* –dintre del macro entorn de continguts televisius dels *factual entertainment*- que empraren la multidifusió en diferents programes sobre tècniques de producció en temps real i amb uns resultats de qualitat diametralment oposats als aconseguits per Escolano i Úbeda amb els seus *docusoaps*.

Si continuem amb les modalitats de representació de la realitat en el documental, B. Nichols introdueix en tercer lloc la modalitat interactiva. Ara, la no presència del realitzador en la trama narrativa, com ocorria abans, és substituïda per una presència continuada. El realitzador intervé i actua sobre els diferents testimonis. Està dins de camp al seu costat i aporta diferents parers o punts de vista al nou discurs o està fora de camp i li dóna a l'entrevista l'aparença de pseudomonòleg. El realitzador: "...actua, participa, defén, acusa, provoca els actors socials reclutats ... per tal de donar-los l'autoritat textual i de continuïtat en el muntatge..." (Nichols, 1997: 79). El muntatge és on s'intenten ordenar els diferents punts de vista explicitats en el rodatge. L'explotació de l'entrevista al màxim per part del realitzador serà la tècnica més emprada i tindrà un ús extensiu al rodatge per fi de donar a conèixer amb exactitud els diferents punts de vista. El so intradiegètic i sincrònic dels actants serà la principal referència per construir la banda sonora.

Als anys vint, Rouch i Connie Field ja van introduir aquesta forma de realització documental que a partir dels cinquanta i fins a hores d'ara ha tingut una gran repercussió en la producció documental. L'antropologia o la història oral també han fet ús extens d'aquesta modalitat per als seus treballs d'investigació, encara que ajudant-se de les tècniques de la modalitat anterior. També, els *docusoaps* fan sovint un ús polivalent de totes dues modalitats fent ús d'estructures narratives diferents segons la latitud cultural on estiguen

produïts. Així: “a Gran Bretanya el *docusoap* és una visió descafeïnada de les sèries documentals d’anàlisi institucional... a Catalunya el *docusoap*... és una manera no periodística de mirar la realitat... que presenta a l’espectador una realitat molt quotidiana d’una manera insòlita amb històries... atractives i de gran repercussió popular...” (Úbeda 2000b). En qualsevol cas, els *docusoaps* es relacionen amb la realitat sense aplegar a qüestionar-la o criticar-la. Mentrestant, els documentals de creació o d’autor, que utilitzen aquesta modalitat expressiva d’interacció, sempre prenen un posicionament ideològic respecte de la realitat analitzada.

Quan el documental interactiu adopta forma d’històries orals encadenades per a refer un succés o un esdeveniment històric, la solució és el resultat de l’ensamblatge dels testimonis independents, com veurem al documental etnogràfic que vaig realitzar el 1999 sobre un ofici desaparegut: *Calciners* (1999). Aquest procés està més lligat a la dimensió individual o als records personals que al comentari omniscient de l’*off* amb pretensions d’explicar la història de forma objectiva. És més, si el realitzador apel·la o pregunta des del mateix costat de l’objectiu de la camera pot donar la sensació que el testimoni parla directament amb nosaltres. Un exemple és el d’alguns documentals que he realitzat entorn a la història oral en els darrers anys com *Memòries de l’escola* (1998). L’exhibició museística del llegat oral està molt relacionada amb la pràctica i l’ús d’aquesta

tipologia de documentals. Serà a partir de la incorporació de les noves tecnologies de la informació, quan es podrà propiciar una exhibició de grans bancs d'informació oral sobre terminals interactives als propis museus per a ús de visitants i investigadors.

Aquesta és una tècnica també emprada per a la realització de grans reportatges o grans documentals situada en les proximitats de les tendències culturals europees d'investigar i d'esbrinar situacions de precarietat social. Els resultats que es persegueixen és la consecució d'un perfil documental més d'autor i de gran format sobre temes d'actualitat que no tenen una caducitat immediata i van més enllà del reportatge televisiu. Un exemple és el tipus de documentals produïts pel realitzador valencià Pedro Rosado *Nicaragua lejos de los focos*, (1996). El canal *Arte* i d'altres teledifusores de caire més cultural són les finestres més adients en la difusió d'aquest tipus de treballs.

I en darrer lloc, els documentals reflexius situen al realitzador -encara que pot estar dins de camp- no com a participant o observador, sinó com al "...principal agent que exerceix l'autoritat sobre el discurs polític o formal..." (Nichols, 1997: 107). Ara, el treball textual de la narració principal marca la continuïtat una altra vegada, com a la primera modalitat. Però el realitzador serà un element intradiagètic de màxima importància davant del punt de vista dels personatges/testimonis. El director/conductor sempre té la darrera opinió a dir, per tant aquesta modalitat planteja un

retrocés en la presència discursiva dels actors socials i dóna potestats plenes d'interpretació o de manipulació al realitzador. El director/realitzador pot coincidir amb el conductor o, en qualsevol cas, tindrà una sintonia absoluta amb la transmissió discursiva. Dziga Vertov, Jill Godmilow i Raúl Ruiz van ser els precursors en la producció d'aquesta modalitat.

La divulgació científica ubica a l'investigador/realitzador al front de la conducció. El cas de Karl Sagan a la sèrie *Cosmos* (1984) ha estat un exemple cabdal en la producció nord-americana contemporània. El poder interpretatiu queda en mans de la ciència que pot fer un ús rigorós i correcte o sensacionalista i paranormal. La divulgació científica es planteja la necessitat de realitzar programes documentals rigorosos on la ciència done als espectadors un nivell d'objectivitat i didactisme suficients. Exemples en tenim bastants en la producció recent de documentals on es pretén divulgar la ciència a partir d'autors de gran renom que són escrupolosos respecte a l'ordre científic com Gerald Durrell a *Nosaltres i altres animals* (1987). Mentre d'altres, com les produccions sobre natura realitzades per la *Disney*, han fet una difusió de la ciència més a prop de l'espectacle i la recreació d'algunes accions particulars d'espècies concretes. O a l'extrem de la manca de rigor científic trobem autors, com *Jiménez del Oso*, que han intentat justificar fets paranormals mitjançant tècniques discursives pretesament lligades a la verificació científica.

Altres casos molt diferents, serà el documental industrial i promocional que troba en aquesta modalitat la forma més fàcil de cohabitació entre autoria i ideologia. Ara, la intencionalitat de l'autor estarà al servei de l'empresa o institució en el cas del publireportatge *València Handbol 2002* (2000), o a en les mans del polític en el cas de la propaganda electoral *BNV* (1999).

Les fites narratològiques del gènere documental cal situar-les entre la versemblança del relat de ficció i el realisme acotat temporalment del reportatge. Sembla que aquesta és una idea bàsica en la qual coincideixen diferents autors. Aquest recorregut inclou un munt de formats que intenten aproximar-se a la representació, i fins i tot, a la posada en escena de la realitat. Com hem vist fins ara, el gènere documental té una pretensió bàsica i genèrica a la vegada: la consecució d'una història a partir del món real i la seua concreció en un discurs audiovisual degudament estructurat. Aquesta transformació de la realitat té un camp de treball vast i exhaustiu perquè pot estar pròxim o quasi dintre del relat fílmic amb relats plenament versemblants, o en altres ocasions situar-se sobre el llindar de la notícia periodística. "... Hi ha pel·lícules de Rossi o Pontecorvo que són totalment versemblants, en el sentit que semblen documentals... fins i tot amb una sensació que està més a prop de la realitat... El reportatge té una frontera molt difusa respecte del documental... el seu objectiu és més immediat... està més vinculat al periodisme... amb un estil poc retòric...

El documental necessita d'una reflexió prèvia... quan comencem un treball documental sabem el seu punt de partida però desconeguem el seu final... el documental reporta més temps... i pel seu propi llenguatge incita a la reflexió de l'espectador..." (Soler 2000c). Les paraules de Llorenç Soler donen més elements sobre la difusa frontera que el documental dibuixa entre les notícies i el cinema. Així, el director de cinema italià, Gillo Pontecorvo, en *La Batalla de Argel* (1966) combina documents d'arxiu amb posades en escena pròpies de la producció cinematogràfica per refer i ordenar la història de la independència d'Algèria respecte de França sobre un film que va tenir un gran èxit d'exhibició en el seu moment, atés que la discursivitat dicotòmica entre realisme i versemblança era perfecta. El mateix Pontecorvo, tres anys després, quan realitza *Queimada* (1969) és planteja un relat plenament versemblant a partir d'una faula anticolonialista construïda mitjançant les tècniques pròpies d'una filmografia d'aventures. Aquesta segona representació era purament cinematogràfica amb un gran repartiment d'actors de renom –Marlon Brando fou el protagonista- i unes ubicacions o al·lusions als fets històrics totalment allunyades del verisme de les dades reals de la història.

D'altra banda, prop de la fita de l'actualitat de les notícies o el periodisme de divulgació, reportatges televisius ficcionalitzen -mitjançant tècniques argumentatives de personalització de situacions genèriques per a una millor comprensió de l'espectador- escenes, seqüències o blocs

narratius. Però, en molts casos, podrien situar-se a dintre del gran ventall discursiu del documental. “El reportatge és un gènere periodístic i el documental és un gènere cinematogràfic... El reportatge sol té un sol nivell de lectura mentre que el documental té més densitat... Un reportatge es fa en dies, un documental es en mesos.”(Úbeda, 2000c).

Per tant, posar la fita entre versemblança i realisme és ben complicat. Justament en aquesta ampla frontera és on es situa a mode de frontissa el gènere documental amb un afany de transformar la realitat des d’una actitud creativa que ha de combinar amb saviesa dues tècniques narratives oposades: la versemblança i el realisme. El documental és més pròpiament una ficció treta a partir de fragments de la realitat. Una ficció que pren forma i estructura en el procés de muntatge on intervé el realitzador/director. Però, aquest afany individual de mostrar tal com és la realitat per part del realitzador, no sempre es correspon en una sensació descriptiva de la realitat tal com la veu el col·lectiu dispers de perceptors/espectadors. De la culpa del desacord es poden responsabilitzar les dues parts: l’emissora i la receptora. L’autor actua subjecte al seu punt de vista, i en darrer lloc, sempre intenta recompondre la realitat des d’una part d’ella aconseguida en el moment de la filmació. Però, per altra banda, els espectadors, com a destinataris i consumidors de documentals, poden tenir també la seua visió d’aqueixa realitat en funció dels seus punts de vista.

Ens trobem doncs, davant d’un procés complex en

voler representar la realitat. Si el brut de rodatge contempla sols algunes parts de la realitat, l'ordenació produïda en el procés de muntatge sols podrà donar-nos una versió creativa de part de la realitat amb la màxima sensació d'autenticitat. És a dir, sense una actuació selectiva i de refeta de la realitat no és possible cap representació. En conseqüència, ens trobem davant d'un afany o sensació d'una realitat perduda en el procés d'ordenació narrativa que sols es veurà retrobada pel seu doble audiovisual en el relat final que presentem a l'espectador. En aquest sentit, Llorenç Soler aplega a dir que: “La naturalesa o propietat de qualsevol documental és intrínsecament falsa.” (Soler, 1998b: 26). Per tant, el gènere documental pot tenir la possibilitat de manipulació de la realitat des de la forma menys perceptible per a l'espectador, si el treball d'ordenació i ensamblatge no es planteja des d'una vessant creativa i reflexiva.

2.1.2. L'art filmic de contar i ordenar els sabers permanents

El documentalista no sols dóna fe dels documents seleccionats –en aquest cas, sols tindria una funció notarial-, sinó que ha de seleccionar-los, ordenar-los i presentar-los de manera fílmica a l'espectador. Segons Bienvenido León, en voler diferenciar documental de reportatge, situa al gènere documental: “...com una forma de representar coneixements pacíficament compartits fora de la controvèrsia del reportatge

o amb vocació de sabers permanents...” (León, 1999: 63) sense una acotació temporal precisa, cosa més pròpia del discurs informatiu de les notícies. Ara, l’espectador podrà tenir una percepció dels sabers documentals transmesos com a continguts estables o reflexius, segons plantegem un tipus de documental més divulgatiu o més en l’entorn de la creació. Un espectador que podrà aspirar a la formació permanent des de la reflexió i la divulgació.

L’actitud d’entreteniment o diversió de l’espectador davant del relat cinematogràfic o televisiu ara pren un caire de voluntat formativa. A l’espectador també li interessa aprendre de manera permanent. Ens trobaríem doncs, amb un paper culturitzador des de la difusió de documentals divulgatius o de creació, com si es tractés d’un servei de formació permanent. Un servei que s’ha introduït de manera paral·lela a la democratització de la nostra societat. En aquest sentit, els països del nord d’Europa, Alemanya, Anglaterra, Holanda i França han donat un bon exemple, des del 1945 als nostres dies, respecte la producció habitual de programes documentals amb un suport estatal i de les principals teledifusores. Però, aquest procés de divulgació de la cultura i la ciència que ha facilitat l’aprofundiment en la democratització, el respecte a la diversitat, la constatació de les cultures nacionals i la vàlua dels fenòmens interculturals, pot veure’s afavorit per la incidència de les noves tecnologies de la informació que permeten la difusió integrada de diferents relats o programes. És tracta de la digitalització

informativa a partir de la multidifusió de relats, la unificació de suports de recepció, les possibilitats d'interacció en la difusió digital, l'aparició de nous relats multimèdia, l'estat actual de revisió en la programació i consum televisiu, l'aparició del cinema digital en casa, els serveis de vídeo sota demanda, la possible connexió d'edició simultània als sistemes d'edició de notícies en premsa/ràdio/televisió, etc.

Totes aquestes incidències tecnològiques comencen a influir sobre les actituds i comportaments perceptius. Les primeres conseqüències en el mercat teledifusiu espanyol de documentals, que ha estat per sota de la pauta europea en els darrers anys, comencen a albirar un canvi a partir de l'increment i la penetració del consum de programes temàtics amb una fidelització d'audiència estable. "Tant Via Digital com Canal Satèl.lite Digital ofereixen als seus clients canals dedicats totalment o parcial a l'emissió de documental" (GECA, 2000: 187). També, s'enceta l'accés a productes interactius, mentre que la televisió comercial –privada o pública- intenta accedir a les eines de la televisió digital per tal de donar els màxims serveis innovadors. Així, TVE, Telecinco i Canal + comencen a plantejar-se una nova estratègia en la incorporació de documentals sobre les seues graelles.

En aquest nou escenari de teledifusió digital, les conductes perceptives comencen a migrar cap a productes més a la carta i el fenomen de la televisió comercial que ens havia barrejat gèneres i actituds de consum, pot començar a

difuminar-se, per tal de tornar a situacions actitudinals pròpies i diferents davant de cada relat. Per tant, el consum selectiu, més individualitzat i en possibilitat d'interacció fan un perfil d'usuari que es capaç d'elegir allò que vol. "L'audiència es fragmenta, perquè el fenomen televisiu s'ha individualitzat a l'igual que la seua programació." (Pérez de Silva, 2000: 170). Ens trobem doncs, davant d'uns símptomes inicials de canvi actituds en el consum, que poden beneficiar al telespectador de documentals –ja fa anys que als cines no es passen documentals de gran format, tret d'algunes excepcions-. Ara, els fidels al gènere documental tenen un ventall ample d'on escollir en les finestres o els nínxols apropiats de la teledifusió digital. Però de les tendències de producció i difusió documentals ja en parlarem amb més detall al següent capítol.

L'espectador té ara l'oportunitat de recobrar el seu afany de recerca dels sabers permanents, que apuntava Bienvenido León, o pot reflexionar sobre aquells temes que són del seu interès sobre qualsevol finestra televisiva dedicada als documentals. L'espai televisiu, dels darrers anys, ha aproximat el "context referència" al "context comunicatiu" a través d'una gran presència de formats i gèneres (González Requena, 1988: 88). Es "l'espectacle transversal que des de la vessant més obscena ens pot donar programes com Gran Hermano." (Cueto, 2000: 12). Però, des d'una vessant més seriosa, allò transversal al llarg del decurs històric i el contingut de les ciències poden aportar temes molt més

suggestius, reflexius, i fins i tot, crítics per a l'espectador. La funció de referencialitat ubicada a la xarxa interdisciplinària de sabers amb vocació de transversalitat és la que persegueix el telespectador de documentals.

Aquesta referencialitat contextualitzadora que cerca l'espectador, serà també el punt de referència del guionista que haurà de treballar sobre els documents inicials per tal de bastir qualsevol història documental. "El guionista de documentals acaba de redactar el seu guió en el moment que acaba el muntatge..." (Feldman, 1990: 72-73). El guió de documentals implica una investigació prèvia i coneixement dels documents o les parts de la realitat que pretenem relatar. Les grans sèries de divulgació científica precisen d'uns equips de documentació especialitzats en la matèria corresponent per ajudar al guionista. Qualsevol no pot escriure sobre el comportament dels pingüins magallànics a Península Valdés. Ara, el guionista ha de treballar amb la col·laboració de l'investigador. El guió, que perfila a partir de la realitat estudiada, ha de ser un indicatiu clau per fi d'elaborar la planificació general de producció. El guionista haurà de tenir un domini de les tècniques narratives per ordenar el relat, de les tècniques dramàtiques per representar accions i de les tècniques argumentatives per convèncer a l'espectador. Ell hi serà el responsable de la combinació de les diferents tècniques per tal d'aconseguir un ritme i velocitats estables sense grans daltabaixos si no estan degudament justificats, per fi que l'enteniment dels conceptes explicats siga

l'adequat.

La postguionització no ha de ser la norma habitual de treball, cosa que sí fa habitualment el reportatge. Encara que existeixen excepcions considerables, normalment els documentals es produeixen a partir d'una definició prèvia del guió, mentre que els reportatges d'actualitat es basen sobre fets recents que fins i tot poden alterar-se durant la filmació. Assenyalar la fita divisòria serà difícil. “De vegades hi ha documentals que semblen reportatges o notícies reportades en format de documental.” (Pancorbo, 1986: 13). Fins i tot, Luis Pancorbo, realitzador de TVE i de la sèrie *Otros pueblos* inventa una terminologia híbrida: *documentatge* per anomenar aquells documentals que estan narrativament molt prop del reportatge. I altres, com Helena Bandrés, José Alberto García, Gabriel Pérez i Javier Pérez Silva, endinsen el gran reportatge a dintre del documental, encara que continuen establint la fita divisòria no sobre la duració dels relats, sinó sobre la “referència estricta a l'actualitat” que aporten els reportatges (Bandrés, 2000: 152).

El guió, en qualsevol cas, podrà no tenir una realització tècnica en profunditat –el contrari que ocorre en el guió cinematogràfic- a no ser que duga tècniques de dramatització o es tracte de publireportatges on el guió tècnic o *storyboard* han d'estar desenvolupats en detall. Per tant, la línia divisòria que es troba el guionista de documentals continua sent difusa, perquè per narrar, a banda de recórrer als recursos propis del gènere, ha de manllevar tècniques del cinema i el

reportatge.

La temàtica serà variada i amb vocació “enciclopedista” (Melgar, 2000: 288) perquè s'intenta trametre, més que esdeveniments o relats ficticis –encara que, puntualment, també- processos naturals dels diferents compartiments de les ciències. En aquest sentit, Michael Rabiger va més enllà, en afirmar que el documental “és un escrutini de l'organització de la vida humana i té com a objectiu la promoció de valors individuals i humans” (Rabiger, 1987: 5). Posa el documental com a eina de canvi social.

D'altra banda, el documental està caracteritzat per la presència de la “enunciació no subjectiva” i “el context referencial” com a trets diferenciadors que l'allunyen del reportatge (González Requena, 1989: 39), encara que l'enunciació subjectiva també és important en bastants episodis. Però en qualsevol cas, la redacció dels comentaris omniscients o qualsevol punt de vista ha d'estar escrita amb claredat, precisió i qualitat literària. El registre de llenguatge ha de partir de l'estàndard per aplegar a la introducció dels registres científics de forma puntual, sempre i quan ens adrecem al gran públic. Altra cosa són els documentals que estan realitzats per a receptors especialitzats, on el registre científic del llenguatge serà norma habitual. El guionista, en l'actualitat, fonamentalment escriu documentals per a la televisió o plataformes digitals, i ho ha de fer a partir de textos explicatius o argumentatius. El llenguatge conversacional, que està prop de l'oralitat, utilitzat en la

construcció dels diàlegs cinematogràfics, sols tindrà alguna relació puntual en la descripció dels processos naturals que se n'ocupa el documental. Es tracta d'explicar fenòmens i conceptes amb claredat i concisió sense oblidar que allò que escrivim no és un llibre de text o manual d'una assignatura. Ara, s'haurà de prescindir de moltes subordinacions, adjectivitzacions o detalls que els codis sonors o visuals complementaran perfectament. “La narració deu complementar la imatge i mai no haurà de descriure en detall el seu contingut.” (Rabiger, 1987: 146), si no fos així podríem caure amb una repetició simultània de codis visuals i codis aurals que trencaria el ritme intern del relat.

Altre component que caracteritza al documental i que torna a posar en un nivell difús les línies frontereres del gènere és el muntatge. El muntatge, ara, ha de trencar els *racords* insalvables del cinema per tal de donar una continuïtat narrativa omniscient o testimonial capaç de lligar un *collage* d'espais i de temps dispersos. Luís Tomás Melgar parla d'un “muntatge generalment discontinu” (Melgar, 2000: 291) pel que fa al documental. Tal vegada, que l'aproximació de Melgar siga insuficient, si tenim en compte l'ample ventall de modalitats narratives que hi ha entre la ficció pròpiament dita i el reportatge segons hem acabat de veure a l'epígraf anterior. El realitzador català, Llorenç Soler, en la segona publicació entorn a la realització de documentals editada recentment (Soler, 1999: 88-90) aplica al documental les quatre tipologies de muntatge que també són emprades en

part per altres gèneres. Parla de “muntatge lineal, discontinu, paral·lel i ideològic”.

El muntatge lineal és emprat més per a l'aplicació sobre narracions on la cronologia dels fets és continuada. La progressió en el temps es desenvolupa sense grans salts narratius. És el cas, de la majoria de processos naturals que expliquen molts documentals divulgatius. En aquest cas una regla d'or és la importància de la “sincronització entre el so diegètic i les imatges” (Yorke, 1991: 16). Aquest tipus de muntatge també és l'utilitzat en relats documentals que estan a prop del cinema informatiu, el reportatge o els docureportatges per fi de narrar de manera seqüencial i progressiva un succés o esdeveniment. Ara, la música extradiegètica passa a un segon pla i queda reduïda a ràfegues puntuals per tal de canviar els blocs narratius en un “tractament molt semblant al dels noticiaris” (Úbeda, 1992: 36). El realitzador català, Joan Úbeda va més enllà i aplega a denominar aquest format com a “documental periodístic”. Mentre que Joan Salvat, director del programa 30' de TV3, en parla sobre aquesta modalitat per indicar que els “temes socials” que tenen ressò al carrer o els temes de certa durada en “l'actualitat política” són els més propicis (Salvat, 1999: 8). L'al·lusió des de la perspectiva històrica a temes contemporanis controvertits és la cantera habitual de referència. Per exemple, la situació del poble kurd a Turquia amb les pretensions independentistes del PKK (Partit dels Treballadors del Kurdistan) és un tema d'interés, *Kurds*:

enmig del foc creuat (1999) que el programa 30' minuts va escollir en el seu moment.

El muntatge discontinu ha estat la forma d'ensamblatge més habitual en el documental per a la pantalla gran i també en la difusió televisiva. Tal vegada per això, autors com Luís Tomás Melgar el consideren com el muntatge propi del documental. El muntador ordena el relat a partir de seqüències provinents de temps i llocs diferents mitjançant el·lipsis continuades. Per “representar la universalitat caldrà ensamblar diferents fragments particulars de la realitat” (Rabiger, 1987: 117). Si volem generalitzar serà preferible fer-ho des de situacions particulars, sempre i quan ens ho permeta la construcció del relat que s'haja escollit. La continuïtat narrativa podrà ser omniscient o tenir diferents punts de vista. En aquest cas, alguns blocs narratius podran tenir una caracterització de muntatge més lineal o d'altre tipus. Les primeres grans sèries de documentals divulgatius com és el cas de *Survival*, han fet un ús molt extensiu d'aquesta tècnica. Quasi sempre des d'una narració extradiegètica i a partir de textos explicatius molt concisos.

El muntatge paral·lel es emprat per a muntar seqüències referides a “fets que es desenvolupen simultàniament en el temps i que l'espectador els veu de manera alterna” (Soler, 1998b: 144). Jaime Barroso, en la seua obra *Tècniques de realització de reportatges per a televisió*, també veu el muntatge paral·lel com una

“juxtaposició d'esdeveniments que poden ocórrer a la mateixa hora en llocs diferents” (Barroso, 1994: 105). Aquesta és una tècnica amplament utilitzada al muntatge cinematogràfic o en l'edició de reportatges, que el documental utilitza més com a una estratègia puntual d'edició que com una tècnica genèrica d'ensamblatge. Tal vegada, siga emprada sovint com a tècnica genèrica de muntatge al reportatge. Però, si considerem que la inserció de minireportatges és una tècnica narrativa emprada pels documentals a fi de donar verisme, acabarem també fent un ús d'aquesta tècnica encara que de forma indirecta o esporàdica.

El muntatge ideològic si que admet una categorització genèrica en la postproducció de documentals. Consisteix en la introducció de seqüències, escenes o blocs narratius que connecten amb el tema no des d'una perspectiva de l'espai o del temps, sinó des d'una posició més simbòlica o fins i tot metafòrica. Aquesta tècnica dóna una gran participació a l'autor. Exemples d'aquest tipus de muntatge podem trobar-los ja en la història del documental de crítica social mitjançant fórmules de paròdia o escenificacions surrealistes, com ja hem vist anteriorment. Però, també en l'actualitat es troben formats nous que arranquen del videoart i la multivisió per a presentar-nos juxtaposicions d'imatges conduïdes per una banda sonora d'especial importància –feta amb especial cura- i una exempció de narradors. Les sèries *Arsenal Atlas: Austràlia* de TV3 (1988) o *Prisma: Irlanda* de TVE (1996) en són un exponent cabdal de recreació estilística

i retòrica aplicada al documental amb grans dosis d'èmfasi en el formalisme esteticista a partir d'un muntatge molt creatiu i laboriós.

També, l'apartat de producció, com a tret diferenciador del documental respecte d'altres gèneres, pense que aporta aspectes importants. Una producció acurada, no tan costosa com cada posada en escena del relat cinematogràfic i més precisa que el reportatge, caracteritza al gènere documental. Mario Raimondo fa un planejament de producció propi del cinema (Raimondo, 1976b: 42), perquè s'endinsa en la producció de publireportatges o la introducció d'actors en escenes determinades per generar sensació de dramatisme i versemblança fílmica. Michael Rabinger també proposa una llarga llista de diferents imatges necessàries en la producció documental: “rodatge de plans de recurs, acció, material d'arxiu, presència de testimonis, entrevistes, reconstruccions de fets, fotos fixes, grafismes, etc.” (Rabinger, 1987: 175). Ens podem, doncs, trobar una complexitat important perquè les fonts visuals i sonores poden tenir una dispersió d'emplaçaments i una diversitat temàtica, cosa que propicia certs rodatges superiors en duració al d'un relat fílmic. Tanmateix, la plantilla de personal i l'equipament tecnològic que es necessita difícilment superen la complexitat i el cost cinematogràfic. Ni tampoc les posades en escena necessiten d'una complexitat especial. Ara, el que pretenem és mostrar la realitat amb la màxima autenticitat possible, i per això cal maquillar-la el menys possible. A més a més, el documental

ha permès l'ús de l'enregistrament i l'edició a partir del vídeo des de l'aparició dels camascopis televisius, cosa que ha propiciat una minva considerable de costos i ha afegit una agilitat en tot el procés de producció. Però de tot això, ja se'n parlarà en capítols posteriors amb més detall.

Per concloure, s'exposa sobre una quadre (Esquema 1) comparatiu els principals trets contrastius entre la ficció, el documental i el reportatge. Aquest resum intenta donar una visió sintetitzada de l'anàlisi realitzat als epígrafs anteriors per tal de caracteritzar el gènere, però en cap moment pretén fer una tipologia genèrica perquè excepcions podrien haver-ne moltes, atès que la isoglossa divisòria del gènere documental és bastant difusa a mesura que ens aproximem a la ficció o al reportatge periodístic.

LA FICCIÓ	EL DOCUMENTAL	EL REPORTATGE
Història de la ficció o la realitat	Història de la realitat en el temps	Història de la realitat immediata
Temàtica diversa	Temàtica amplament compartida	Temàtica controvertida
Trama argumental	Explicació d'un procés	Explicació d'un esdeveniment
Enunciació subjectiva	Enunciació objectiva / subjectiva	Enunciació subjectiva.
Narradors actors	Narrador off / over	Narrador representat (reporter)
Producció costsa	Producció acurada	Producció ràpida
Guionització tècnica	Guionització indicativa	Postguionització
Funció retòrica i expressiva	Funció referencial	Funcions fàtica i expressiva
Versemblança	Versemblança / Verisme	Verisme
Estabilitat i cura als enquadres	Estabilitat als enquadraments?	Inestabilitat als enquadraments
Narració per escenes.	Narració lineal per blocs temàtics	Narració segons esdeveniments
Imatges pròpies de cada escena	Imatges contextualitzadores	Imatges espectaculars
Textos conversacionals	Textos explicatius, divulgatius	Textos narratius
Temporalitat fictícia	Atemporalitat narrativa	Acotació temporal
Concreció d'espais ficticis	Dispersió d'espais	Lloc de la notícia
Mobilitat rítmica	Ritme normal	Ritme accelerat
Velocitat variable de narració	Velocitat normal de narració	Rapidesa narrativa
Muntatge complex	Continuïtat simple en el muntatge	Muntatge segons el succés
Cloenda discursiva?	Cloenda discursiva	No hi ha cloenda discursiva

Esquema 1

Aquesta introducció a la caracterització del gènere documental sols ha pretés ser una breu aproximació que situa

i defineix el documental sobre la llarga frontissa entre la ficció i el reportatge. L'enquadrament és situa doncs, prop de la tipologia dels gèneres informatius audiovisuals de caire referencial o expositiu. Jaime Barroso situa al gènere amb entitat pròpia: "...tot allò que no siga ni ficció ni periodisme i que estiga produït mitjançant procediments de cine o vídeo." Encara que la definició és molt ampla matisa una acotació important, és a dir: "la divulgació de coneixement i pràctiques socials." (Barroso, 1996: 504-5). Però, d'altra banda, caldrà afegir-li algun tret que s'identifique més amb la creació fílmica, per situar-lo en les rodalies d'alguns formats cinematogràfics que expressen realitats històriques amb unes actituds creatives pròpies del cinema.

2.2. Una història en constant evolució

Una vegada ha quedat clarificada la complexitat per definir el documental com a gènere amb entitat pròpia, es passa a ubicar els antecedents històrics que marquen el punt de partida del gènere. Per a Paul Rotha, segons explica José L. Clemente, el documental pren la volada inicial a Amèrica sota les imatges de *Nanuk l'esquimal* el 1920. Mentre que a Rússia apareix el 1923 de la mà de Dziga Vertov. A França amb *Rien que les heures* de Cavalcanti el 1926. A Alemanya en l'obra de Ruttmann *Berlín simfonia d'una ciutat* el 1927. I a Anglaterra amb Grierson el 1929 amb *Driffers*.

En el decurs del temps han estat els mateixos documentalistes els qui han intentat fer una aproximació al gènere des de l'experimentació i la representació de la realitat sobre diferents modes d'expressió. En aquest procés sempre han destacat treballs de gran entitat creadora que han marcat pauta i han influenciat sobre la resta. Treballs que han ajudat a perfeccionar els recursos i tècniques de narració, d'argumentació o de dramatització. Treballs i experiències que han anat bastint les bases de nous formats documentals. Molts d'aquests subgèneres o formats inicials encara tenen una vàlua en l'actualitat. Tot això ha estat possible gràcies a la gran capacitat de transformació i d'adequació que ha tingut el gènere davant les diferents etapes del fenomen televisiu o el triomf de la producció de ficció en la vessant cinematogràfica o televisiva.

2.2.1. Els inicis. Robert Flaherty i l'antropologia social

Ja en els primers moments de l'aparició de la cinematografia, "els espectadors mostraven una fascinació davant la contemplació dels paisatges i la gent" que hi participava a les diferents accions que semblaven com estampes costumistes arrancades "de llocs i latituds llunyanes" (León, 1999: 69). Aquesta vocació inicial per allò insòlit i distant de la realitat quotidiana de l'espectador, prompte va tenir una gran acollida. Eren els inicis del

naixement dels primers documentals de caire antropològic i social. En definitiva, ens trobem a l'època de començaments de la divulgació audiovisual de les disciplines científiques sobre els segments socials mitjans i alts de les cultures urbanes avançades en les primeres dècades del s.XX. Tal vegada aquest incipient fenomen tingués una introducció, una penetració i una acceptació en la societat deslligat de la divulgació científica. Però, aviat es posarien els mecanismes de connexió entre la producció de documentals i la documentació científica per fi de donar entitat audiovisual als continguts finals dels primers relats sobre el comportament social d'algunes cultures desconegudes i allunyades de la nostra.

Es tractava d'aplegar al gran públic des del consens temàtic que s'allunyava de tota controvèrsia. Ja a l'apartat anterior, Bienvenido León parlava de l'acceptació pacífica i de ple consens dels sabers de les ciències transmesos mitjançant els documentals, en la seua vessant divulgativa i televisiva que no entra a qüestionar o reflexionar l'ordre de la realitat analitzada. El desenvolupament de les primeres tècniques narratives aplicades al camp de l'antropologia ja tenen en compte aquesta premissa de consens de continguts. Als productors o teledifusors sempre els ha interessat més la vessant fascinant de la divulgació científica, que no pas la reflexió de la realitat analitzada. D'aquesta manera el mercat difusiu podia ser més gran i creuar amb facilitat les fites culturals imposades per les nacions/estat.

Però, si ens situem als inicis del cinema antropològic o social trobem que les primeres pel·lícules sobre fets i esdeveniments de l'època “no tenien una ordenació i una lectura representativa i comprensiva de la vida humana” (Rabiger, 1987: 10-11). Faltava organitzar el material de rodatge en un ordre i cadència suficients per a la percepció humana de l'època. D'altra banda, les imatges tampoc adquirien la categoria de cinema informatiu o una vinculació directa amb el periodisme. Aquests antecedents, coincideixen amb les primeres pel·lícules de la història que es caracteritzen pel seu caire social. Ja el 1895 a París es contempla el primer document de la història, *L'eixida dels treballadors de la fàbrica (La sortie des usines)*. El mateix any, l'equip de filmació dels germans Lumière recorria el món oferint l'exhibició de documents de poc més d'un minut. Però, aquest gran esdeveniment no hagués estat possible, si uns anys abans, els Lumière a Europa i Thomas Edison al Estats Units, no haguessen inventat els primers equips capaços d'enregistrar imatges en moviment. El *cinématographe* ideat per Lumière era més lleuger que el *quinetoscopi* d'Edison i podia ser emprat amb facilitat a les filmacions en exteriors – pesava poc més de cinc quilograms- per extraure diferents escenes de la realitat. A més a més, el cinematògraf permetia la transformació en projector a partir d'uns mínims ajustos.

Entre els primers documents, cal destacar *L'aplegada dels toreros (Arrivée des toréadors)* enregistrat a Espanya, *La coronació de Nicolas II (Couronnement du Tzar)* a Rússia

i *Les carreres de Melbourne (Les Courses)* a Austràlia. Aquests primers films es realitzen el 1896, deu anys després de la presentació del gran invent cinematogràfic. Cada vegada més els documents presentats comencen a tenir una certa ordenació narrativa. Ja el document filmat per l'operador/camera no equival exactament al document projectat al públic.

Pocs anys després, altres empreses dels països avançats s'aboquen a la producció de films o pel·lícules que s'anomenen *documentaires, actualités o travelogues*. El negoci de l'empresa documental havia nascut i també l'ofici. Aquests anys els relats/documents ja prenen un sentit a través del muntatge, que és l'esglaó que separa la filmació de la projecció. Els incipients productors han introduït una part més al procés. Els continguts d'aquest negoci giraven entorn al primer cinema informatiu, el folklore, els viatges i alguns esdeveniments socials d'especial interès. Ja en les darreries del s.XIX comencen a aparèixer les produccions de caire més antropològic i etnogràfic. *La dansa de l'àguila (Eagle Dance)* i *La dansa del cetre (Wanda Dance)* són enregistrades per Edison el 1898 en un primer afany d'acostar-se a alguns fets insòlits d'altres cultures que atrauen al públic benestant.

En aquesta fase inicial, les produccions realitzades estan més a prop d'allò que més endavant serà el documental. Però, sobre la primera dècada del s. XX, la ficció comença a tenir presència sobre les cartelleres de les grans ciutats. És l'època de la decadència i la producció documental va

replegant-se entorn a algunes expedicions que ens endinsen en altres cultures. Per tant, cada vegada la producció va centrant-se més en el camp de l'antropologia. Interessants exemples són *L'expedició a Alaska* el 1909 del museu de Carnegie i l'expedició de l'anglès Herbert Ponting sobre el viatge del capità *Scott a l'Antàrtida* el 1913. Altra pel·lícula destacada d'aquest corrent la roda l'etnòleg americà Edward S. Curtis. *En la terra dels caçadors de caps* (1914) Curtis s'aproxima a la vida dels indis Kwaiutl al nord-est del Pacífic (León, 1999: 70). Ara, "l'interés sobre llocs i personatges exòtics" és un tema que porta guanys econòmics en les primeres empentes productives. I guanys ideològics per al poder de l'època que centra l'interés lluny de la seua realitat en crisi. Aquesta fascinació perceptiva des dels inicis del consum de documentals es mantindrà com a constant fins els nostres dies. I més encara, els elements exòtics apareixeran no sols sobre la producció de contingut antropològic, sinó també en altres temàtiques de caire social i científic.

Així doncs, els ambients exòtics seran una constant de referència per a gran part dels realitzadors més destacats de la història del cinema documental. És el cas de *Robert Flaherty*, que ha estat considerat com el "pare del gènere documental" amb entitat pròpia (Clemente, 1963: 13-14). Flaherty enceta la vocació de documentalista des de la seua professió d'explorador i de prospecció de mines per convertir-se aviat en un apassionat al gènere documental. Després d'acabar els estudis d'enginyeria de mines, Flaherty

realitza diferents expedicions en busca de ferro per la Bahía de Hudson a Canadà. Més endavant, el 1913 inclou a la seua tercera expedició una camera de cine, amb la qual enregistrarà bastant material sobre la vida dels esquimals. Durant les expedicions dels anys posteriors “continua amb les filmacions fins aplegar al punt de convertir-se en una obsessió que va eclipsar la seua activitat en la recerca de minerals” (Barnouw, 1996: 35). Al llarg de la seua vida desenvolupa nombroses i valuoses aportacions a la producció documental. Les seues estructures narratives i recursos emprats en la realització dels relats són d’un enorme interès perquè senten les pautes inicials del gènere.

Nanook l'esquimal (*Nanook of the North*, 1922) es la seua primera obra. La trama argumental i l’estructura narrativa són ja les pròpies d’un documental. Flaherty exposa la vida quotidiana d’un caçador i la utilitza com a fil conductor de tota l’estructura del relat. Aquesta primera obra és fruit d’un segon intent de producció documental sobre el mateix tema, perquè el primer va estar destruït per un incendi. Flaherty després de trobar el finançament necessari enregistra el documental i el munta per segona vegada amb la introducció de la conducció del personatge com element aglutinador del conjunt narratiu, atés que en la primera versió no van quedar suficientment cohesionades les diferents parts narratives. Aquesta personalització narrativa serà vastament emprada per molts documentalistes en diferents formats. Encara que, contestada per altres com és el

cas dels documentalistes etnogràfics que cerquen una realitat més autèntica. Així, Luis Pancorbo veu que “la tècnica narrativa a través de personatges, encara que no siguin actors professionals, distorsiona el nivell etnogràfic pur” (Pancorbo, 1986: 59). En qualsevol cas, *Nanook l'esquimal* ha estat considerada el 1964 al *festival de Manheim* per documentalistes de tot el món com la pel·lícula documental millor de la història on es planteja el conflicte d'un home per sobreviure en un medi advers. Aquesta lluita entre el protagonista i el seu entorn natural, és converteix en un element dramàtic de gran importància. És la primera vegada que es fa ús de tècniques dramàtiques per descriure la realitat des d'una perspectiva documental.

Sobre altres obres, com *L'home d'Aran* (*Man of Aran*, 1934) Flaherty planteja un conflicte semblant. En aquest cas, l'home lluita contra la força natural marina. Les illes d'Aran a la costa irlandesa són l'escenari per relatar l'activitat quotidiana d'una comunitat de pescadors que s'enfronten a diari amb les adversitats naturals que vénen des del mar. Aquesta relació de l'home amb la natura també està present en altres de les seues obres com *Moana* (1926) o *Louisiana Story* (1948). Flaherty, impressionat pel binomi home/natura i la seua forma artesana d'interacció amb ella, considera la tecnologia com una eina de desfeta, desequilibri i deshumanització. Segons Ellys, “sota l'elecció de les cultures primitives, hi ha un intent de plasmar l'essència mateixa de la condició humana” (Ellis, 1989: 25).

La majoria d'obres de Robert Flaherty, encara que parteixen d'ambients exòtics, reflecteixen la vida quotidiana de la gent senzilla, mentre que la majoria de relats de ficció o documentals de l'època narraven històries i esdeveniments extraordinaris. Això, explica que Flaherty tingués seriosos problemes en la distribució d'algun dels seus productes. *Nanook* està acabada a principis de 1922 i totes "les grans distribuïdores la refusen perquè es un relat sobre esquimals on no hi ha cap història important de gent ben vestida ni cap actor de renom."(Jacobs, 1979: 18-19). Finalment, aplega a presentar-se en el Capitol Theatre de Nova York amb un contundent èxit i una recaptació de més de 43.000 dòlars en la seua primera setmana d'exhibició. Aquests mecanismes selectius en la producció i la distribució dels productes audiovisuals no feia molt de temps que funcionaven, però ja actuaven sota les normes del lliure mercat. El negoci audiovisual als Estats Units aleshores ja era una realitat. I, les tècniques narratives d'explicar la vida quotidiana d'una comunitat d'esquimals havien atret una gran presència d'espectadors. La proximitat física al comportament diari dels actants/indígenes que participaven en el relat va ser, ja aleshores, un revulsiu per a l'estimulació de l'audiència.

Pel que fa als mètodes de producció i realització, Flaherty es presenta també com un gran innovador, perquè utilitza tècniques que sols en aquell moment eren emprades pel cinema de ficció. Ordena la imatge de cada seqüència o bloc narratiu de forma que l'espectador pugui veure l'acció des

de diferents punts de vista. Això ho aconsegueix amb l'ús de "tècniques de reconstrucció de la realitat en el moment de la filmació." (León, 1999: 72). Situa els personatges –propis del lloc sense cap professionalitat interpretativa- al punt adient de l'escena que planifica per tal que les seues accions puguin ser vistes. Justifica aquesta reconstrucció de la realitat amb l'afirmació que: "a vegades cal mentir per tal de captar el vertader sentit de la realitat." (Barsam, 1988: 21). Aquesta forma de producció facilita, que les seqüències tinguin moments de suspens. La tècnica de generar dramatisme sobre les accions escèniques, pròpia de la ficció, serà amplament utilitzada en la producció documental. *El xiquet de l'elefant* (1936), representa el relat de la seua filmografia que més incideix sobre aquestes tècniques. Fins i tot, realitza algunes filmacions fóra dels escenaris naturals mitjançant l'ús d'estudis. Aquest fet rebria la "contestació d'alguns crítics de l'època per l'ús abusiu de la dramatització" en el documental (Raichvarg i Jacques, 1991: 186), atés que la reiteració d'aquestes tècniques és més pròpia de la ficció que no pas dels documentals de caire divulgatiu. Altra qüestió serà l'aparició anys després del docudrama com a format documental, que està més a prop de la ficció i l'ús redundant d'estratègies dramàtiques.

Flaherty es convertirà en el primer introductor d'equipament òptic amb una distància focal llarga per tal de captar imatges llunyanes i convertir-les en plans mitjans o curts. Els teleobjectius són emprats ja al film *Moana* (1926) i li

permeten accedir a imatges impossibles de filmar amb una òptica normal. D'aquesta manera aconseguix que els personatges es comporten amb major naturalitat. També li permeten “...una qualitat estereoscòpica i un realisme brillant.” (Jacobs, 1979: 97). El teleobjectiu sempre ha estat un element imprescindible al rodatge de documentals de natura, perquè és l'única forma d'accedir a les escenes de la vida sense ser observats. Altra de les aportacions del teleobjectiu és l'agrupació visual dels diferents elements que hi participen en un espai escènic.

Moana també marcarà la posada en marxa de la pel·lícula pancromàtica -sensible a tota la gamma de colors- amb uns resultats excel·lents. “Els objectes i les persones prenen un nou valor visual per la diferenciació cromàtica.” (Clemente, 1963: 42-43). Les figures adquirien relleu sobre la pantalla en aconseguir una gamma de matisos molt superior a la que permetia el cel·luloide ortocromàtic. L'èxit de la incorporació dels avanços químics en la construcció de pel·lícules pancromàtiques per la casa *Eastman* constituïria una acollida ràpida en tota la indústria cinematogràfica.

Flaherty no crearia una escola pròpia amb deixebles en el seu moment, però sí una influència significativa sobre una sèrie de cineastes interessats pel documental al llarg del temps que encara avui perdura. Gran part de la seua vida la va dedicar a la producció de documentals. De fet, “el juliol de 1951 quan el sorprén la seua mort a Vermont estava projectant una nova pel·lícula sobre les despulles de la

civilització inca.” (Clemente, 1963: 107). John Grierson va considerar Flaherty com un dels grans innovadors de la història del cine, atés que va ser el primer en considerar “la camera com un ull que observa de forma més precisa que la vista humana.” (Barsam, 1988: 56). En desaparèixer i passat un temps se li farà justícia. Les crítiques pròpies de l'època per part de sectors més pròxims al documentalisme ideològic o de concepció sociològica prompte s'evairan. Grierson aplega a sentenciar que “el documental anglés deu de rebutjar els horitzons llunyans de Flaherty.” (Gubern, 1997: 245). En qualsevol cas, i per damunt de les postures ideològiques, Flaherty passarà a la història com a descobridor de les tècniques bàsiques de la narració i la producció de l'art cinematogràfic al costat de Meliés, Griffith, Eisenstein o Pudovkin.

A partir de *Nanook* s'enceta un corrent de documentals sobre natura i antropologia que tindrà l'epicentre als Estats Units i com a objectiu la relació de l'home amb l'entorn natural. Entre las produccions més importants d'aquests anys estan els films de Merian Cooper i Ernest Schoedsack, les de Martin i Osa Johnson, així com les del francés León Poirier. La producció de documentals antropològics continuarà, fins el començament de la II Guerra Mundial. Després del conflicte, la tendència experimenta una notable recuperació, gràcies al treball, entre d'altres, del francés Jean Rouch, que realitza diferents pel·lícules sobre la vida d'Àfrica. Als Estats Units el cine antropològic és impulsat principalment per

Gregory Bateson i Margaret Mead.

Però, serà l'aparició del fenomen televisiu el que propiciarà definitivament la producció de documentals antropològics. El nombre de projectes es multiplicarà ràpidament per convertir-se en un dels formats més sòlids i de producció en continuïtat, que sovint es presentarà en confluència amb el documental de natura.

2.2.2. El documental ideològic. Dziga Vertov.

Altra de les tendències històriques en la història del documental és la que utilitza el gènere com a eina de comunicació ideològica. En un principi, la difusió ideològica i la divulgació són dues accions comunicatives que la producció i difusió de documentals ha tractat de forma diferent des dels inicis fins a avui. D'una banda, la ciència divulgada per les sèries televisives ens ha estat presentada com un objecte no sotmés a la controvèrsia –cosa discutible, però que ha reportat bons guanys als seus productors-. I des d'altra banda, els documentals entorn als valors socioculturals no hi poden separar-se de la controvèrsia, reflexió o els diferents punts de vista.

En el decurs del temps, han estat molts els cineastes que han utilitzat el cinema o la televisió per trametre una determinada ideologia. Un dels moments històrics, que per primera vegada aquest mecanisme es posa en funcionament,

és a l'època de la revolució soviètica. El 1919, Lenin nacionalitza la indústria cinematogràfica i crea una escola de formació de cineastes. L'estat soviètic veu el cinema com la més important de les arts i li atorga un paper essencial en la construcció de la societat comunista.

En aquest context desenvolupa Dziga Vertov la seua trajectòria. La seua obra representarà una de les més notables contribucions a la història del documentalisme i el desplegament de formes narratives que seran emprades en altres formats documentals. Vertov està interessat principalment en utilitzar el cine com a mitjà per a donar conèixer els canvis que la revolució havia inserit en tots els aspectes de la vida contemporània, i mostrar la unitat essencial del vast territori unit sota l'estendard del socialisme. Al contrari, que altres cineastes russos de l'època com Einsentein o Dovzhenko, Vertov manté una oposició a tota forma dramàtica o de ficció i considera primer que el cine quede lliure de lligadures i de costums burgeses, com la història dramàtica o els plaers de la representació teatral. L'alternativa que proposa és establir un cine dels fets, on es combinen formes de producció que van des de noticiaris actuals fins a pel·lícules científiques

Denis Arkadievich Kaufman és el pseudònim de Dziga Vertov. La primera incursió que realitza en el món del cinema és com a editor del programa *Cine setmanal (Kino-Nedelja)*, que es difon a partir del 1918. La primera obra important és *L'aniversari de la revolució (Godovshina Revolutsiya, 1918)*

feta a partir de materials enregistrats per diferents realitzadors. Tracta sobre les lluites i conflictes del govern produïts durant la revolució de 1917.

En passar uns anys, produeix una sèrie titulada *Kino Pravda (Cine-veritat)* que aplega a tenir 23 capítols que són emesos entre 1922 y 1925. Cada programa té una durada d'uns vint minuts amb tres o quatre informes sobre diferents temes. L'objectiu és informar i allisonar a l'audiència soviètica en el camí recorregut per la revolució i en la necessitat de continuar-hi. El propi títol de la sèrie reflecteix la doctrina de Vertov, segons la qual el cine proletari ha d'estar basat en la realitat. El material enregistrat no sol ser espectacular i recull els moments de la vida quotidiana a les fàbriques, a les escoles, a les tavernes o al carrer.

Ja abans veiem també en Flaherty, encara que des d'una altra perspectiva, l'interés pel fet quotidià. També aquesta serà una constant en molts dels formats del documentalisme divulgatiu posterior. Vertov intenta tenir a l'espectador en contacte directe amb la realitat social, econòmica i cultural del seu entorn. La construcció d'aquest discurs audiovisual la farà sense concessions estètiques, recreacions o reconstruccions dramàtiques, perquè les considera com un element que pot induir a la distracció i a la perversió perceptiva dels elements bàsics de la realitat que vol reflectir el relat.

Vertov té una sòlida preparació cinematogràfica

plasmada en diferents manifestos i publicacions. Segons el seu plantejament, el cine serveix per desxifrar la vida i ajudar-nos a comprendre com és la realitat. Per tal d'assolir-ho, és precís enregistrar els fets de la vida real i ordenar-los de la forma més encertada en el procés de muntatge. El muntatge pren un gran valor i té com a objectiu distorsionar el mínim la realitat i representar la vida sense exercir cap imposició sobre ella. Això sí, aquesta reorganització que serveix per a desxifrar la realitat ha d'estar en sintonia amb la ideologia de l'època. Gràcies a aquest procés, les audiències accedeixen a un coneixement que d'altra forma no podrien. Presenta fets del món real de forma que semblen per a l'espectador realitats/veritats incontestables. La proximitat, allò quotidià i el verisme són els recursos que ens donen la clau del seu èxit. Recursos i tècniques amplament utilitzats en la història del documental. Ara, l'ideòleg/divulgador pretén acabar amb la ignorància del públic mitjançant fórmules contundents de realitats immediates de fàcil identificació i estructuració simple. L'objectiu del cineasta, segons Vertov, és "captar la vida com si la camera fos un ull mecànic, una màquina que mostra el món" en el moment quan passen les coses (Barnow, 1996: 57).

Els plantejaments narratius i algunes tècniques de realització de Vertov seran emprades posteriorment pel documentalisme divulgatiu. L'ús de diagrames animats n'és un exemple d'aquestes tècniques que són utilitzades per explicar l'evolució de la malaltia de Lenin en *Tres cants a*

Lenin (Tri Pesni o Lenin, 1934). Vertov, també és capdavanter en l'ús d'altres elements formals, com la imatge partida o les sobreimpressions que podem veure a *L'home de la camera (Chevoleck Kinoapparatom, 1929)*.

El treball de Vertov i d'altres cineastes soviètics tindrà diferents projeccions en el documentalisme posterior. El corrent de documentalisme ideològic tindrà un gran impuls des dels anys trenta. A Alemanya, després de l'aplegada de Hitler al poder el 1933, destaca l'obra de Leni Riefenstahl, *Triump des Willens, 1937*. D'altra banda, la II Guerra Mundial propiciarà un munt de films propagandístics. Entre l'extensa producció sobre el conflicte bèl·lic cal destacar algunes pel·lícules nord-americanes, com la sèrie *Per què lluitem (Why we Fight, 1942-45)*, així com altres treballs d'autor anglesos com *Listening to Britain* de Humphrey Jennings. La formes, l'estil i les tècniques d'aquests realitzadors seran emprades posteriorment en formats documentals més de creació.

Anys després, aquesta forma d'expressar la realitat serà la base d'un moviment documentalista desenvolupat a Europa, a Amèrica del Nord i posteriorment a Amèrica del Sud, conegut com a documental d'autor. Una mostra d'aquesta modalitat narrativa la podem trobar arreu del món fins els nostres dies. Depardon a França, Wiseman als Estats Units, Vander Keuzen a Holanda, Dindo a Suïza, Donald Brittain a Canadà, O'Rourke a Austràlia, Sarno a Brasil, Broomfield a Anglaterra, Brault o Perrault al Quèbec, i

Céspedes i Guarini a Argentina. Les seues pel·lícules són testimonis dels seus països i de les convulsions socials que marcaran els canvis econòmics i polítics. Apartats dels reportatges i documentals divulgatius de televisió fan una aposta per un llenguatge més en sintonia amb la dura realitat que els envolta. En aquest sentit, i dintre del corrent de *cine-ull* sud-americà, Marcelo Céspedes i Carmen Guarini en *Crónicas Villeras* (1988) (Toledo, 1995: 68) ens donen una visió de “les dures situacions socials que es produeixen al Buenos Aires de 1976-78 en ser expulsat més de 250.000 *villeros* de la capital federal”. En un epígraf posterior desenvoluparem aquest corrent que aplegarà a tenir entitat pròpia en l'anomenat corrent de cinema directe o *cine verité*.

El xilé Patricio Guzman continuador d'aquesta forma d'ordenar la realitat, realitza un film, *La Batalla de Xile* (1976) –entre el cinema històric i el cinema documental- a partir de les imatges d'arxiu i testimonis per reconstruir la caiguda del president Salvador Allende en mans del dictador Augusto Pinochet. Guzman continuarà la seua realització documental des d'aquesta perspectiva fins els nostres dies, amb una atenció especial sobre temes de caire social i referents a la història contemporània xilena en *La Memòria rescatada* (1986) o *Allende* (2001) que es troba en estat de desenvolupament.

Les estratègies narratives de Cavalcanti, Vertov i altres documentalistes dels anys vint continuaran amb el documentalisme anglés, els noticiaris i documentals de

guerra que envaïren la ficció de postguerra i el neorrealisme italià, i fins i tot, amb directors de cinema contemporanis com Loach, Kieslowski o Ferrara.

2.2.3. El documental de contingut social. John Grierson.

La recessió econòmica del 1929 propicia l'aparició de nombrosos problemes socials en diferents àmbits com: l'educació, la vivenda, el medi ambient, l'economia, la consolidació de la política de blocs, etc. En aquesta conjuntura, el cinema documental jugarà un paper clau a fi de denunciar, divulgar o reflexionar sobre diferents temes propis de la convulsió social de l'època. Encara que, la consolidació definitiva del format aplegarà més tard amb els inicis dels temps televisius. Però, en qualsevol cas, les aportacions narratives dels primers treballs seran els que marcaran les primeres petjades d'una nova tipologia documental televisiva.

A finals de la dècada dels anys 20, s'enceta a Gran Bretanya un dels moviments més importants de la història del documental. Aquest corrent es fa possible gràcies al patrocini continuat de diverses institucions públiques i el grup de treball liderat per John Grierson, principal impulsor d'aquest corrent de documentalisme anglés.

Grierson naix a Escòcia el 1898, estudia a Glasgow i

completa els seus estudis de Polítiques a la Universitat de Chicago. Als Estats Units entra en contacte amb diferents cineastes i coneix Flaherty. Serà, aleshores, quan veu les possibilitats del gènere i la seua capacitat d'influència en l'opinió pública. Aplega a afirmar que "el cinema és una tribuna que pot ser utilitzada per al propagandisme" (Medrano, 1982: 13). Té la convicció que el cinema documental és un mitjà que permet dignificar la moral de l'individu. Grierson també rebrà la influència d'Eisenstein, atret per la importància social de la cinematografia russa. En aquest sentit, va ajudar a preparar la versió de S.M. Eisenstein del *L'acuirassat Potemkin* (1925) per a l'exhibició americana, cosa que l'acabaria de convèncer sobre la funció social que tenia el documental soviètic. A més a més, les tècniques de muntatge Eisenstein seran un referent per al conjunt de tota la seua obra.

Grierson tenia un tarannà liberal i creia que els governants havien d'informar i educar a la societat. Articula la seua filosofia de producció documental sobre un equip d'especialistes per aconseguir productes de gran solidesa. El desenvolupament de projectes documentals de caire educatiu o divulgatiu entorn a la Gran Bretanya serà un objectiu permanent. Per a això, ell es situa sobre un lloc clau en tota l'empenta: "el d'organitzador creatiu" (Barnouw, 1996: 80). Allò que en l'actualitat denominem, productor executiu. S'encarrega de formar equips de professionals, aconseguir els ajuts oficials o patrocinis i coordinar de prop cadascun dels

projectes.

A partir de 1927, quan torna a Anglaterra comença a treballar per a l'*Empire Marketing Board (EMB)*, entitat estatal que donava suport a l'estructura comercial de l'imperi britànic mitjançant la promoció del comerç entre les seues regions. Des d'aquesta institució crearà un departament propi per al desenvolupament de projectes documentals: la *Unitat cinematogràfica de l'Empire Marketing Board (EMB Film Unit)*. Aquest departament tindrà el finançament i patrocini dels seus projectes. Això, facilitarà la consolidació de les primeres petjades del documentalisme anglés.

Drifters (1929) és el primer projecte de l'EMB sobre la pesca de l'areng on es mostra amb detall el treball diari dels pescadors i el conjunt del procés de l'activitat de la pesca. El film té un gran èxit a Gran Bretanya perquè els protagonistes són els propis pescadors i no actors com s'hi estava acostumat a veure fins a hores d'ara als relats de ficció. *Drifters* marca distàncies narratives respecte de Flaherty. Ara trobem poques escenes pintoresques de pescadors i s'imposa l'èpica del vapor i l'acer com assenyala Barnouw. Tanmateix, Swann assenyala en aquesta obra reminiscències de Flaherty sobre el "caire romàntic de les escenes preses de la realitat" (Swann, 1989: 33). En qualsevol cas, en *Drifters* trobem una forma de descriure la realitat més a prop de la narrativa russa de l'època, on el determinisme social anul·la el muntatge d'escenes que no tinguen aquesta finalitat. El treballador es veu com heroi, no com un element més de l'espai escènic

supeditat a les forces deterministes de la natura. Per tant, i malgrat tenir bones relacions professionals, les diferències de contingut entre ell i Flaherty queden paleses.

L'èxit aconseguit en *Drifters* propiciarà la consolidació del grup de treball. L'EMB augmenta el seu potencial humà i s'envolta de figures que tindran una vàlua en la història del documentalisme com: Basil Wright, Artur Elton, Edgar Anstey, Paul Rotha, Stuart Legg, Harry Watt, Humphrey Jennings, Alberto Cavalcanti, etc. Aquest equip desenvolupa una sèrie de tècniques de producció i realització documental que aporten la base al documentalisme contemporani europeu. *L'Empire Marketing Board Film Unit* produeix, entre 1930 y 1933, entorn el centenar de films. Gran part d'elles promocionen els productes de l'imperi comercial anglès: *pomes canadenques, (Canadian Apples), fruita de Sudàfrica (South African Fruit)*, etc. Poc després, l'EMB encetarà una línia de producció de pel·lícules educatives per a la difusió a les escoles. D'aquesta manera es convertirà en una institució capdavantera d'un nou format de producció documental educativa.

Però, la capacitat organitzativa i de gestió en la producció de Grierson queda palesa una vegada més, en planificar una distribució i difusió dels seus productes en sales privades i públiques amb la creació de *l'Imperial Institute*, que se n'ocuparà de la distribució i projecció de tot el material produït. A més a més, a partir de 1935, utilitza projectors de 16 mm que recorren el país de forma que la

seua audiència tinga cada vegada una base més nombrosa de seguidors. Aquestes projeccions aconseguixen “cinc milions d’espectadors anuals... repartits a escoles, pobles, hospitals, fàbriques, etc.” (Medrano, 1982: 28) amb la finalitat de formar i preparar a la població davant la inestabilitat internacional que està a les portes del gran conflicte bèl·lic. Però, Grierson va més enllà i projecta la promoció internacional d’aquest tipus de films, que per una banda consolidaran el comerç exterior anglés i per altra intentaran donar una imatge de consens i civisme front el moviment feixista europeu.

La crisi econòmica del 1933, acaba amb l’EMB i la seua unitat de producció, però la gestió de projectes serà assumida el 1934 pel *Servei de Correus, General Post Office*, (GPO). L’equip i potencial del grup liderat per Grierson trobarà d’aquesta manera una continuïtat en la seua producció documental que a partir d’ara encetarà una línia de preferència per als projectes més de caire social. La GPO aconseguirà la producció de més d’un centenar de documentals. Aquesta mecànica de treball generada per l’equip comandat per Grierson continuarà marcant les pautes de realització i producció del documentalisme televisiu britànic posterior.

El 1939 Grierson s’estableix a Canada i enceta un altre vessant de la seua vida, cosa que marcarà la fi de la primera etapa del moviment documentalista anglés. És el *Film Commissioner* de Canada entre 1939 i 1945. Acabada la

guerra, es situa a Nova York on crea la companyia *International Film Associates*. El 1947 ocupa un càrrec de Primer Director de Comunicació de masses e Informació Pública de la UNESCO. Poc després, tornarà a Anglaterra per ocupar-se'n de la distribució de pel·lícules governamentals. I més tard, entrarà en el món televisiu a partir d'*Aquest món meravellós (This wonderful world)* per a la televisió escocesa amb un gran èxit d'audiència durant deu anys. Acabarà la seua vida com a professor a la Universitat de Montreal. Per tant, un llarg itinerari biogràfic que va combinar la faceta de producció i gestió de projectes amb la d'estudis del gènere.

El llegat audiovisual de Grierson va més enllà de les 300 pel·lícules de contingut social que reflecteix una forma pròpia d'entendre el documentalisme. Segons Barnouw, el concepte inicial de Flaherty sobre documentals de llarga durada amb persones que vivien sense preocupacions socials en països exòtics, havia canviat rotundament. Ens trobem doncs, un altre format o manera de fer documentals en “relats més curts sobre qüestions socials tractades de forma impersonal i des del punt de vista de l'autor” (Barnouw, 1966: 89). També Paul Rotha, membre capdavanter del grup de Grierson, entén aquesta forma de construir documentals com una manera de “mostrar a la meitat de la població allò que fa l'altra meitat, promoure una anàlisi social més intel·ligent i més profunda, explorar les debilitats de la societat moderna, retre comptes de la seua evolució, suggerir una comprensió més ampla per part de la classe dominant” (Medrano, 1982:

45). A partir de 1933, la llavor de Grierson ja havia donat els seus resultats. Nous grups de documentalistes anglesos comencen a tenir importància com la *Gaumont British Instructional*, la *Strand Film Company*, o la *Realist Film Unit* y la *Shell Film Unit* (Medrano, 1982: 24-25).

La II Guerra Mundial farà que molts d'aquests professionals treballen al servei de les necessitats de propaganda de Gran Bretanya. El Ministeri d'Informació és planteja com objectiu preferent la producció i distribució de documentals i de cinema informatiu. Iniciatives públiques (GPO) o privades participaran en aquesta producció documental pròpia de la conjuntura política del moment. Al principi, les unitats de producció enregistraran esdeveniments bèl·lics. Però, amb el nomenament de Churchill com a primer ministre el 1940 i la designació de Jack Beddington com a director del departament de cinematografia del Ministeri d'Informació, s'enceta una nova experiència. Els documentals d'aquesta etapa consoliden la tradició educativa i divulgativa d'anys anteriors. Exaltar els valors nacionals davant el conflicte, educar a la població en tasques sanitàries o d'alimentació i introduir tècniques industrials. Medrano aplega a fer una categorització temàtica d'aquestes pel·lícules en dotze apartats: "guerra, educació, indústria i treball, agricultura, sanitat, defensa civil, alimentació, salvament, comunicacions i transport, reconstrucció nacional exaltació nacional i democràtica, i relacions exteriors." (Medrano, 1982: 33-39). Els films

d'aquesta època tenen poc valor creatiu i artístic. Es dediquen a descriure uns fets a partir d'unes imatges de forma senzilla i contundent amb les reiteracions oportunes a fi que l'audiència estiga entenedora d'allò que es vol trametre. Estem més a prop del llenguatge del cinema informatiu que acabaran copiant més tard els *reports* de les notícies de televisió.

El 1952 per raons pressupostàries desapareix la *Crown Film Unit*. Aquesta supressió suposarà la fi de la segon part del moviment documentalista anglés. Els centres de producció institucional organitzats per Grierson o les altres unitats donen un planter de professionals i especialistes en tècniques de producció i realització documental que seran, una vegada havia passat la guerra, el primer revulsiu del documental en la televisió anglesa

Mentrestant, als Estat Units, el documentalisme de contingut social s'enceta ja als anys 30, al voltant d'organismes de l'administració pública, tal i com havia passat a Anglaterra. Pare Lorentz, crític de cinema i sense experiència en el món de la producció, contacta amb el *Resettlement Administration* per la realització d'un documental sobre els efectes de les tempestes d'arena sobre el conreu de productes agrícoles. De resultes d'aquest primer contacte amb l'administració es produeix *El forcat que va llaurar les planures* (*The Plow That Broke the Plains*, 1936). Una pel·lícula que “conta amb un gran valor emotiu que sobre surt de la terra mateix” (Lorentz, 1986: 136) el

problema de les tempestes d'arena amb imatges de gran vàlua acompanyades d'un dramatisme narratiu i una cura especial de la banda sonora. L'estil personal de Lorentz exercirà una gran influència sobre posteriors documentals produïts als Estats Units.

Lorentz veu les gran possibilitats del documental per mostrar el país a la gent, malgrat pensar que el desenvolupament comercial del documental als Estats Units no s'ha consolidat perquè la indústria de Hollywood no va establir els circuits de distribució adients: "Si Hollywood continua negligint aquest camp seran les fundacions i el govern..." (Lorentz, 1986: 170-171). Aquesta va ser la raó per la qual no pogué triomfar la seua primera obra. Hollywood veia amb mals ulls una iniciativa de producció documental a gran escala des del govern. En aquesta època, als Estats Units ja estaven perfectament delimitats els interessos públics i privats de la indústria audiovisual que descansarà plenament sobre les iniciatives privades. Però malgrat la situació, Lorentz encetarà una segona producció amb l'ajut de l'administració pública.

El film *El riu* (*The River*, 1937) serà considerat com la millor pel·lícula sobre els recursos humans que s'ha produït. Tracta de la tala indiscriminada de boscos i la desaparició de prats que es va portar a terme en les primeres dècades del s. XX als Estats Units. El documental destaca per la bellesa de les seues imatges i el lirisme de la narració i la música composta per Virgil Thomson. Fou distribuïda per la

Paramount i aconseguí un gran èxit. Aquest triomf propicià el convenciment del president Roosevelt per assignar un servei de producció estatal que donarà a conèixer les diferents activitats de l'Administració. El *United States Film Service* funcionaria entre 1938 y 1940, encara que en cap moment es pot comparar en l'entitat de Grierson a Gran Bretanya.

Les dos produccions de Lorentz tenen una mateixa estructuració de continuïtat sobre seqüències visuals més que a partir de la informació que facilita el narrador. Aquesta va ser una innovadora forma de contar les històries documentals. Gràcies a la posició dominant de les imatges sobre el comentari, el relat pot aprofitar les possibilitats del medi i aconseguir un preciosisme artístic. Aquestes narracions precisen d'una banda sonora excel·lent a fi de donar sentit i cohesió a l'amalgama d'espais descrits. La multivisió i documentals d'avantguarda descriptiva d'espais han copiat aquestes tècniques.

També als Estats Units el grup editorial *Time-Life-Fortune Inc.* trau un noticiari especial anomenat *La marxa del temps (The March of Time, 1935-1951)*. Aquestes pel·lícules, que tracten diverses qüestions d'interés social i polític en un afany de construir la història oficial contemporània mitjançant relats audiovisuals, es convertiran en "l'èxit més important i de permanència en taquilla més que qualsevol altre documental, anterior a la televisió" (Ellis, 1989: 80). L'estructuració d'aquest relat té quatre parts. La

primera situa la importància i entitat del problema que s'aborda. La segona exposa una anàlisi històrica de les causes i les conseqüències. La tercera relata els darrers fets produïts. I en darrer lloc, es fa una prospecció de futur entorn a la qüestió o tema tractat. En aquest cas, el fil conductor serà el comentari que donarà continuïtat al conjunt de la informació. El ritme i la velocitat del muntatge de les imatges és ràpid per fi de mantenir l'atenció de l'espectador. Les imatges preses de la realitat –generalment d'arxiu- es complementen amb alguna dramatització a partir d'actors professionals. Ara, la música i els sons tenen poca importància. Ens trobem doncs, davant una estructura narrativa que s'assembla bastant als futurs reportatges televisius, clar que sense tenir en compte l'ús de les dramatitzacions preparades.

El documental sobre qüestions socials experimenta un gran desenvolupament anys després, especialment als Estats Units, Gran Bretanya i Canadà. Als Estats Units bona part de les produccions continuaran finançades per l'administració pública. Destaquen les iniciatives de la CIAA, agència governamental creada el 1940 per Roosevelt a fi de fomentar les relacions amb Amèrica del Sud. Algunes d'aquestes produccions és *El pont (The Bridge, 1944)* dirigida per Willard Van Dyke i Ben Maddow, sobre l'economia de sud-americana i la importància del transport aeri a la regió. Altre treball destacat és *Altiplà (High Plain, 1943)* de Julien Bryan, sobre la vida de les comunitats índies a la planura boliviana. Altres pel·lícules de la CIAA, més pròximes al documental

social dels anys previs a la guerra, són aquelles que pretenen mostrar ja a la resta del món la forma de vida americana. Un exemple, serà *Ohio Town*, 1945, dirigida també per Julien Bryan (Ellis, 1989: 144).

Al llarg de la II Guerra Mundial es produeixen documentals de propaganda i alguns documentals de contingut social. Cal destacar *La ciutat*, (*The Town*, 1944) de Josef von Sternberg; *The Cummington Story*, 1945, de Helen Grayson i Larry Madison; i *Un millor demà* (*A Better Tomorrow*, 1945) d'Alexander Hammid. A Canadà el National Film Board produeix moltes pel·lícules adreçades a l'educació dels ciutadans.

Dècades posteriors, i amb l'aparició del fenomen televisiu que aplega a la gran majoria de la població, els documentals socials constituïran una de les tendències més extenses del gènere. Però, el camí inicial ja està traçat i les primeres petjades donades. La producció per a la pantalla menuda obrirà noves tècniques en una producció més àgil com veurem, mentre que les estratègies de realització s'idearan a partir de les pautes de la producció cinematogràfica de documentals socials que acabem de veure.

2.2.4. Cine directe i Cinema verité

A finals dels anys 50, apareix una nova tendència documentalista que porta un canvi radical en el mode de

representar la realitat. Una nova forma de produir i realitzar documentals influenciada per la creativitat dels cineastes que busquen nous formats. Aquesta nova fase creativa és veu afavorida per les innovacions tecnològiques en els equips de producció i postproducció que alleugeren la seua presència i per donar una major versatilitat al muntatge sobre 16 mm.

La pel·lícula de 16 mm anirà desplaçant poc a poc a la de 35 mm en la producció de documentals, cosa que reduirà el volum de l'equip de rodatge substancialment. Paral·lelament apareixen en el mercat nous models de cameres més lleugeres i silencioses, com la nord-americana *Bach Auricon*, la francesa *Eclair NPR* i l'alemanya *Arriflex SR*. Aquests nous equips permeten als operadors enregistrar imatges des del muscle com a suport sense necessitat de trípede. També, per altra banda, comencen a comercialitzar-se cel·luloïdes més sensibles en situacions d'il·luminació precàries.

La sincronització d'imatges i de sons continua essent el punt clau de les noves aportacions tecnològiques dels primers cineastes del *vérité*. Va estar cabdal la troballa francesa de Jean Pierre Beauviala que inventà la sincronització mitjançant el cristall de quars. Aquest sistema permetia l'alliberament de la connexió de camera i magnetòfon. Més tard crearia la marca *Aaton Cameras* amb la possibilitat de prescindir de la claqueta definitivament. Respecte als equipaments de so, també cal fer constar l'aparició dels magnetòfons portàtils *Nagra* que empren una cinta d'un

quart de polzada i poden sincronitzar-se a la camera inicialment amb un cable de connexió que acabarà desapareixent en el temps.

Per tant, aquests avanços tecnològics permetran donar-nos una visió de la realitat més aproximada als escenaris reals. La filmació començarà a no ser una alteració excessiva dels escenaris naturals. El nou plantejament de l'anomenat cinema directe o lliure (*direct/free cinema*) proposa una estructura narrativa semblant al cinema de ficció, on allò més important és la història de les persones que la protagonitzen, més que la representació de fets, esdeveniments o processos com havíem fet fins ara. En definitiva, minvar les petjades de la pròpia representació, de forma que l'espectador tinga una sensació més real d'allò que està veient. Karle Reitz, en referir-se al seu film *We are the lambeth boys* (1959) afirma que "...aquestes cintes no tenien argument, no havia conflictes, ni s'establien conclusions. Simplement es demanava al públic que s'identifiqués amb els detalls". Però, aquesta batalla que acabava d'encetar-se portaria en el temps impensables progressos.

Els primers documentals d'aquesta tendència es situen sobre el 1958 de la mà dels canadencs Michel Brault i Gilles Groulx, que filmen *Les raquetteurs*. La pel·lícula desenvolupa les relacions humanes creades al voltant de les curses sobre la neu que es celebren a la localitat Sherbrooke del Quèbec. El seu estil innovador no aixecà crítiques ni per part de documentalistes ni per part del públic, cosa indicativa del bon

funcionament del nou format.

La primera pel·lícula produïda mitjançant aquest procés es realitza el 1960, encara que existeixen experiències aïllades com la de *Les raquetteurs*. En aquest any l'americà Robert Drew produeix *Primary*, que tracta sobre les eleccions primàries a l'estat de Wisconsin, entre els senadors Hubert Humphrey i Jhon F. Kennedy. Robert Drew intenta apropiarse en aquest film al discurs televisiu de les notícies: "... va estar idea meua que el periodisme televisiu fóra més humà, espontani i també més apasionant...". El treball del camera és de Albert Mayles i Richard Leacock, mentre que Drew i Donn Pennebaker enregistren el so. Segons Leacock, aquesta és la primera vegada que es fa possible l'entrada i sortida dels edificis, muntar i baixar les escales, filmar a l'interior d'un taxi i altres ubicacions amb so sincronitzat. La pel·lícula està basada sobre imatges i sons enregistrats al llarg de la campanya amb discursos, conversacions privades, reunions de corredor, programes de televisió, etc. L'absència de comentari afegit en el procés de muntatge li dona una creença narrativa especial.

La gran acceptació de *Les raquetteurs* propiciarà que l'equip de Drew produeixca alguns documentals per a la cadena televisiva ABC. *Eddie* (1960) fou un dels primers que tractava sobre el pilot de curses Eddie Sachs. Altres produccions importants del mateix grup són son *Yanki No!* (1960) que repassa la situació a Amèrica del Sud; *Crisi: darrere del manament presidencial* (*Crisis: Behind the*

Presidential Commitment, 1963) sobre el conflicte amb estudiants de color a la Universitat d'Alabama; i *La cadira* (*The chair 1963*) centrada en una demanda de commutació de pena per a un home condemnat a mort.

L'equip de Drew continuarà treballant sobre diferents projectes. Richars Leacock aconseguirà un èxit important amb *Un retrat de Stravinsky* (*A Stravinsky Portrait, 1964*) sobre l'obra d'un músic clàssic. Transporta a l'espectador a l'estadi personal i de creació artística del músic. Leacock, igual que la majoria de cineastes d'aquest moviment, refusa treballar sobre un guió que marque les pautes de treball. S'intenta improvisar sobre els personatges o l'escenari de treball que seran els que ens donaran les pautes per a la postguionització. D'aquesta forma, la capacitat de transformació de la realitat que té el realitzador sols se centra en el procés de muntatge que intenta ordenar les accions de la forma més semblant al dramatisme natural observat. Richard Leacock aplega a ser un excel·lent professional d'aquest moviment amb films com *Bananas* (1962) o *Jaz Dance* (1964) i conta que "...filmàvem amb les cameres a la mà, sense trípodes, sense preguntes i sense demanar mai a ningú que fes alguna cosa. Crec que la meua obsessió ha estat que l'espectador estiga present a l'escena. Sols volia posar a disposició dels espectadors la sensació d'estar presents."

Don Pennebaker és una altre component del grup que amb la col·laboració de Leacock realitza *No mires enrera* (*Don't Look Back, 1966*) centrada en la gira del cantautor Bob

Dylan per Anglaterra. Altra obra fruit de la col·laboració dels dos cineastes és *Monterrey Pop (1968)*, sobre un festival de música.

El germans David i Albert Maysles realitzen diferents documentals, amb un equip de rodatge desenvolupat per ells mateixa i creen la seua pròpia empresa el 1961. Destaca l'obra *Venedor (Salesman, 1969)* que tracta sobre l'activitat de quatre venedors de bíblies que van de porta en porta fent la seua feina. La pel·lícula destaca per l'originalitat en el tractament del tema i per la seua excel·lent fotografia. Altres treballs dels germans Maysles són *Showman, 1962*, *Què passa! Els Beatles als USA (What's Happening! The Beatles in the USA, 1964)*, *Donam acollida Gimme Shelter (1970)* i *Jardins grisos (Grey Gardens, 1975)*. El respecte cap als seus personatges, la comprensió i la seua mirada de complicitat el convertiran en un vertader actor que des de darrera de la camera estimula els diàlegs per tal d'aconseguir un fruit natural.

Frederick Wiseman és un altre exponent clau del cinema directe. Autor de documentals com *Titicut Follies (1967)*, *Escola secundària (High School, 1968)*, *Llei i ordre (Law and order, 1969)*, *Hospital (Hospital, 1970)*, *Entrenament bàsic (Basic Training, 1971)* i *Model (Model, 1980)*. Les seues pel·lícules no tenen comentaris, intervencions o entrevistes, ni música afegits en el procés de postproducció. Tot s'expressa mitjançant les imatges i sons enregistrats al rodatge. Les imatges estan filmades sobre la

camera al muscle. Ara, la inestabilitat de la planimetria no importa, malgrat que estan en mans d'un bon operador de camera. Allò important i conductor del relat seran els moments més significatius enregistrats. La majoria de films estan dedicats a transmetre situacions i mecanismes interns en la vida de institucions com escoles, hospitals o l'exèrcit. Sempre "intenta reflectir la tendresa, la brutalitat, l'apatia, la dedicació, la pompositat o la integritat." (Barnow, 1996: 216). L'acció representa el pla emotiu dels seus personatges que tindrà una gran acceptació en l'audiència. Frederic Wiseman afirma en una entrevista concedida a Peter Wintonick en el documental *Cinema vérité, el moment de la veritat* (1999) produït pel National Film Board (www.nfb.ca) que: "... m'interessa reflectir els aspectes dramàtics que en part constitueixen les vivències de cada dia de la gent, des de una manipulació conscient... Fer una pel·lícula d'aquest tipus implica una conversació permanent amb ell mateix... M'interessa reduir les pel·lícules a una forma utilitzable, m'interessa la estructura dramàtica de la seqüència, m'interessa ser just en la mesura de les possibilitats amb aquelles persones que han accedit a estar a la pel·lícula, i m'interessa que tot el conjunt funcione des del punt de vista cinematogràfic." Aquesta tècnica narrativa i de dramatització de Wiseman a partir dels moments emotius dels personatges també és amplament emprada en l'actualitat als *docusoaps* o docusèries. Ja a l'apartat anterior, quan es parlava de la modalitat d'observació de Nichols, en parlàvem també de les influències sobre les docusèries modernes.

Sovint els termes *direct cinema* i *cinéma vérité* s'han utilitzat com a sinònims, malgrat tenir una procedència diferent. El *cinéma vérité* fou emprat per primera vegada pel realitzador francès Jean Rouch en referir-se a la seua pel·lícula *Cròniques d'un estiu, Chronique d' un été* (1961). En aquesta obra realitza un retrat de la societat francesa de l'època, a partir de declaracions a camera de gent del carrer de París i intervencions del propi director a fi de traure aquells temes que no surten espontàniament. El terme *cinéma vérité* està concebut com un homenatge al cineasta rus Dziga Vertov, director de la sèrie *Kino Pravda, Cine veritat*. Segons Rouch, aquesta tècnica tracta de compaginar les teories de Vertov amb les de Flaherty, de forma que l'enfocament antropològic intenta aplegar fins la veritat última de la realitat que es mostra. Per a aconseguir-ho la camera i el director han d'actuar com a catalitzadors i intentar que la gent mostre la seua pròpia naturalesa per aconseguir la veritat interior. Segons el plantejament de Rouch la presència de la camera de cine estimula a la gent a expressar els seus sentiments. Plantejament amplament contestat pels documentalistes etnogràfics, que veuen la presència voluminosa dels equips de rodatge com un problema que acaba retenint l'expressivitat espontània d'aquelles persones poc influenciades pel mitjà televisiu.

Jean Rouch, després de l'etapa inicial de documentals de contingut antropològic, el 1958 realitza *Jo, un negre (Moi, un Noir)* on tracta de plasmar la vida quotidiana d'un grup de

treballadors de Costa de Marfil. En algunes seqüències del film, Rouch demana als treballadors que intenten expressar les seues fantasies davant la camera. Aquest tipus d'experiments apleguen a tenir una forma més definida en *Crònica d' un estiu*. La gent del carrer de París és parada davant la camera per respondre a preguntes: *com és vosté feliç?* Uns eviten la resposta, altres contesten, i en altres casos la pregunta serveix de catalitzador d'una crisi emocional que acaba en plors. Aquest film té una transcendència internacional.

Barnouw, aplega a fer una diferenciació interessant entre la modalitat narrativa del *cinema vérité* i el *cine directe*. Mentre que "el documentalista del cine directe porta la camera davant de situacions tenses i espera que esclate la crisi per enregistrar l'emotivitat i el drama sense intervenir en l'acció, el cineasta del cinema vérité (Rouch) tracta de precipitar la crisi" (Barnow, 1996: 223) mitjançant la seu intervenció i presència en l'escena. Per tant, el *cine directe* intenta que la presència de l'autor siga invisible, mentre el *cinema vérité* actua de catalitzador per esperonar les situacions de crisi.

Altres autors destacats en aquest gènere són Noriaki Tsusimoto al Japó, Sol Worth i John Adair als Estats Units, i Marcel Ophüls a França. El director rus Grigori Chukrai realitza *Pamat* (1969). Una pel·lícula sobre la batalla de Stalingrado que utilitza, igual que Rouch, entrevistes de carrer. Altre dels realitzadors destacats d'aquest corrent és

Joris Ivens. En un principi està més dedicat a l'experimentació artística i després passa a la producció documental dedicada a la defensa de causes polítiques. Ivens realitza *De com Yukong mogué les muntanyes* (1976). Una sèrie de 12 pel·lícules fetes a Xina, que es recrea en diversos detalls de la vida quotidiana d'aquell país. Està considerada com un clàssic del cine directe. Altra joia d'aquest format és *Deu minuts major* (1978) del director Herz Frank, que narra com un xiquet veu l'espectacle d'unes titelles. Els espectadors sense veure l'espectacle i sols fixant-se en la cara del xiquet i escoltant la música de l'espectacle experimenten la crisi i transformació en major del xiquet protagonista.

Aquest corrent de filmació i realització de documentals rep el 1982 el camascopi *betacam* de Sony com un eina bàsica de filmació que integra l'enregistrament del so i les imatges sobre un mateix maquinari que permet una qualitat d'emissió televisiva aprovada per les normes internacional de la SMPTE i la UER (*Society of Motion Picture and Television Engineers* i *European Broadcasting Union*). Organitzacions d'àmbits americà i europeu que recomanen una sèrie de pautes tècniques en la producció cinematogràfica i televisiva. Però, serà la revolució tecnològica digital l'encarregada de donar valor propi a aquest moviment. Avui existeixen reduïts *camcorders* digitals que són una extensió de la mà capaços d'enregistrar so imatges d'una gran qualitat amb una estabilitat de filmació aconseguida per mecanismes òptics o digitals.

Per tant, l'ús de les tècniques d'enregistrament acompanyades de la forma de realitzar aquests films ha amerat un munt de modalitats expressives per a narrar notícies o reportatges televisius, contar històries cinematogràfiques (cinema *dogma*) o representar la realitat mitjançant diferents gèneres documentals. La producció de documentals basats en l'observació objectiva, no en la investigació, ha estat una modalitat amb plena vigència fins els nostres dies, segons podem veure a la cronologia del gènere que la National Film Board ens mostra (www.nfb.ca/cinemaverite). Moltes *docusèries* televisives d'ordre temàtic divers i altres subgèneres televisius han fet ús de l'entrevista com a estratègia narrativa molt productiva i recurrent. Aquesta modalitat ens mostra de forma exhaustiva moments concrets de la realitat, encara que a costa d'ometre altres mitjançant un exercici de representació i interpretació per part del director/realitzador .

El *cinema vérité* o el *cine directe* tracten de reproduir la vida mateixa amb la mínima mediació del cineasta. Però, atés que el temps fílmic normalment és inferior al temps real del fets, el director ha de decidir l'ordenació dels moments clau per reconstruir la realitat en el procés de muntatge. Les formes narratives d'aquestes modalitats narratives han influenciat de forma decisiva el conjunt del gènere documental. El reportatge televisiu d'investigació manlleva sovint l'ús d'aquestes estratègies. D'altra banda, també el documental de divulgació troba puntualment un recurs vàlid

per a la presentació d'un tema a través d'accions concretes. En definitiva, ens trobem una font inicial de recursos que seran emprats en nous formats i noves experiències expressives del món documental.

2.2.5. La divulgació televisiva i el documental de natura

Els documentals de natura se n'ocupen de la descripció de fenòmens i processos reals que ocorren a la flora i fauna de l'entorn natural del nostre planeta. Les preferències temàtiques sempre han estat sobre les relacions dels éssers vius amb el seu entorn. Les relacions humanes en aquesta temàtica també són punt de mira en alguns casos, sempre i quan intervenen com agents d'interrelació amb el medi natural. D'altra banda, les matèries mortes han estat temes menys explotats, però la història documental també ha realitzat grans sèries a la geologia o la vulcanologia. Aquests tipus de documentals divulgatius solen estar ubicats segons els seus continguts en les proximitats del domini geogràfic. Dificilment, si no tenen una implicació amb el medi i els seus éssers vius, se'ls considera com a documentals de natura.

La denominació documental de natura, doncs, és extensible a aquells relats audiovisual que mostren algun aspecte de la vida en estat natural. La terminologia és més genèrica i acull accepcions de rang inferior com història

natural, vida salvatge, vida animal o altres. Quasi sempre la vida en estat natural mostrada està més pròxima del món animal que del vegetal. El motiu és doble: per una banda el món animal ens permet la introducció de tècniques de dramatització, mentre que, per altra banda, l'estudi de la vida del món animal és més coneguda que la vida i el comportament dels vegetals. Aquesta ha estat una tendència mantinguda fins a hores d'ara, que podrà tenir inclinacions cap al món de les plantes en la mesura que les investigacions ens demostren la possible anàlisi de la vida a les plantes.

Fins i tot, trobem autors –pròxims a la hiperdifusió televisiva del format de natura de les darreres dos dècades– que consideren aquesta modalitat documental com a un gènere amb entitat pròpia i independent de les diferents categories documentals estudiades fins ara. Tal vegada, seria excessiva i poc justificable aquesta concepció de marcar un gènere amb entitat pròpia, quan el documental de natura és un format que narra processos naturals molt ben acotats i relacionats indefugiblement amb l'espècie humana: “... de fer vides de sants zoològiques o botàniques que és el que solien fer els documentals de natura fins els anys 80... va comportar la incorporació de la realitat humana en aquestes percepcions...” (Folch, 2000). També, la història del cinema aporta un conjunt de treballs dedicats a la vida de la natura que podien tenir una entitat pròpia a dintre del cinema, però que establertes les trames argumentals de ficció les fan obres inseparables de la cinematografia i les situen en la proximitat

de la frontissa narratològica del documental. És el cas del director francès Jean Jacques Annaud, que en la seua pel·lícula, *L'Ôs* (*L'ours*, 1988) introdueix a l'espectador en el món d'una família d'óssos que es mouen davant la camera com actants que tenen punts de vista sobre diferents situacions.

Les primeres escenes del món animal enregistrades cal situar-les ja en el mateix moment que comença a caminar el cinematògraf. Poc després que l'astrònom francès Pierre Jules César Janssen el 1874 amb el seu *revòlver photographique*, experimentés el pas de Venus davant del sol, l'anglès Eadweard Muybridge, amb el patrocini de Leland Stanford, exgovernador de Califòrnia desenvolupa un dispositiu capaç de filmar els cavalls al trot durant una cursa. El 1880 projecta les seqüències filmades de la seua experiència a diferents velocitats i aconsegueix un gran èxit amb la possibilitat de captar el moviment de la realitat que la nostra cadència retiniana no ens permet. Muybridge aplicarà aquesta tècnica al moviment de nombrosos animals i persones. Cap el 1887, el fisiòleg francès Etienne Jules Marey, a partir de l'experiment de Janssen, desenvolupa un "fusell photographique que segueix el vol d'un pardal i fa funcionar a intervals de fraccions de segon el disparador..." (Barnouw, 1996: 12). Un any després aplica la mateixa tècnica de filmació a la caiguda d'un gat. Marey havia aconseguit anar més enllà de les filmacions de Muybridge, perquè el seu dispositiu d'enregistrament aconseguia capturar el moviment

ràpid d'animals sense disposar d'una sèrie de dispositius sobre una trajectòria preestablerta com era el cas dels cavalls, i a més a més aconseguia enregistrar unes imatges d'animals en el seu propi ambient sense que la presència de l'equipament de filmació modifiqués el seu comportament. Ens trobem doncs, davant dos experiments que seran claus per a les filmacions posteriors de documentals d'investigació científica i films de natura.

Europa serà un punt de referència clau en els inicis de les produccions de documentals científics, educatius i de divulgació del món de la natura. Els anglesos són precursors. Ja el 1900 G.A. Smith mostra el document més antic en enregistrar en un curtmetratge el comportament d'una aranya sobre la seua teranyina. Oliver Pike és l'autor de la primera pel·lícula, *Terra de pardals (In Birdland, 1907)* amb un format que s'aproxima més a les produccions sobre natura.

En el decurs del temps, van multiplicant-se les produccions. Els anglesos i els francesos seran els que prenen les principals iniciatives. El biòleg francès Jean Painlevé introdueix una sèrie de tècniques de producció que tindran un gran impacte. La filmació d'alta velocitat, imatges relantitzades o accelerades, l'enregistrament d'imatges subaquàtiques i excel·lent il·luminació d'escenes al natural el convertiran en un precursor en l'ús d'equipaments especialitzats en la filmació de natura. Realitza aquests treballs, no sols per aconseguir el registre científic adient,

sinó per construir obres d'art on la capacitat creativa té una certa importància. Les seues obres marquen un nivell acurat de producció i un reconeixement palés del món científic. els seus principals films són: *El pol (Le pieuvre, 1928)*, *Ous d'espí (Oeufs d'Épinoche, 1928)* i *els eriçons de mar (Les oursins, 1928)*. Però, el film més important és *El caballet de mar (L'Hippocampe, 1934)*. La seua forma de treball és original, perquè realitza tres versions d'aquelles produccions que considera més interessants: una muda d'investigació científica, altra amb comentari per a l'ensenyament superior i una tercera divulgativa amb música. Aquesta planificació de treball obeeix clarament a una difusió ben dissenyada i a una elaboració de formats diferents per a destinataris diferents. Painlevé fa un esforç en la producció de documentals científics, sobretot en la línia de donar suport a aquelles ciències que tenen una relació directa amb la indústria i el comerç. També realitzarà perfils biogràfics dels principals científics francesos de l'època amb l'objectiu que se'ls reconega millor als centres educatius. Acabarà tenint “una preocupació especial pels estudis de la psicologia del cinema, amb la finalitat de donar una base als estudis pedagògics i d'aprenentatge a través del cine.” (Raichvarg i Jacques, 1991: 192). L'activitat en la producció i realització de documentals educatius i científics farà que passe a la història com un personatge clau en la introducció d'aquests formats de caire pedagògic, encara que també tinga com a referència la divulgació de la ciència per al gran públic.

Però, prompte prendrà empenta el documental més divulgatiu, perquè realment ja comença a encaixar en la distribució cinematogràfica, amb una excel·lent acollida per part del públic. D'altra banda, els científics també observen l'enorme potencial que aporta a les seues investigacions i l'utilitzen com una eina al servei de les seues necessitats. Així, països com Alemanya i Anglaterra entraran prompte en la producció de films sobre la natura amb uns mitjans de producció ja bastant acurats i amb un objectiu d'explicar el comportament dels éssers vius. La productora alemanya UFA crea una secció especial de cine científic sota la direcció d'Ulrich Schultz que produeix destacades pel·lícules com: *Al paradís dels ocells* (1935) i *La força de les plantes* (1935). En el cas de la producció de *La força de les plantes* s'empra per primera vegada la tècnica d'accelerar el moviment de les plantes a fi que l'ull humà pugua percebre a simple vista el creixement d'una planta. També a Anglaterra té un ressò important la producció d'aquest tipus de documentals al llarg de la dècada dels 30. John Grierson i Julian Huxley realitzen obres importants per al món educatiu com: *La vida privada de l'alcatraç* (*The private Life of the gannet*, 1934). I Paul Rotha produeix una pel·lícula, a través de la firma Strand Zoological Production, *Free to roam* (1939), de Stuart Legg. En anys posteriors, i malgrat el conflicte bèl·lic, el francès Georges Rouquier i el suec Arne Sucksdorff realitzen obres importants com: *Farrebique* (1946) i *La gran aventura* (*Der stora aventyret*, 1953). Sucksdorff "... planifica els seus films amb antelació. Pensa en unes situacions inicials

convencionals que després l'ambient del lloc o el país li propiciaran els canvis oportuns...” (Jacobs, 1979: 234). El realitzador suec és partidari d'una planificació molt precisa dels seus rodatges, quasi cinematogràfica, encara que deixa possibilitats de canvi als seus projectes a partir de la realitat de l'entorn on es desenvolupa el rodatge.

Mentrestant, els nord-americans des dels inicis estan interessats en imatges espectaculars i situacions dramàtiques que aconsegueixen mitjançant films de gran èxit comercial a partir de safaris com: *La caça*, *Gran joc africà*, *Hunting big game in Àfrica* el 1909 i *Caça africana (African Hunt)*, 1912) del coronel Selig. Anys més tard, Frank Buck, continua amb la tradició anterior, “Filma les seues expedicions de captura d'animals salvatges a l'Àfrica: *Bring'em back alive* (1932), *Wild Cargo* (1934) i *Fang and Claw* (1935).” (Ellis, 1989: 26). Altres produccions no centrades en safaris que cerquen escenes preciosistes de gran dramatisme són les recollides a través d'expedicions per Merian Cooper i Ernest Schoedsack en: *Chang* (1927) i *Rango* (1931). Durant aquest temps, sols caldrà destacar una sèrie de caire divulgatiu a càrrec de Stacy Woodard *La lluita per la vida (The struggle to life)*, 1936).

La producció més contemporània als Estats Units sobre documentals de natura cal centrar-la en la incidència decisiva, encara que nociva de la Disney. La Disney crearà la seua pròpia distribuïdora *Buena Vista* i aconseguirà un gran èxit en la majoria de les produccions que aplegaran a tenir significatius premis de l'acadèmia de Hollywood. Moltes de

les imatges d'aquestes produccions són comprades inicialment a productores independents que es dediquen a la realització de films educatius. Més endavant, s'introdueixen tècniques de producció que permeten la filmació simultània amb diferents cameres per aconseguir una narració sobre un pla màster i baixar puntualment a una planimetria més curta com a recurs narratiu més propi del cinema. Malgrat l'èxit d'audiències, "...nombrosos biòlegs i naturistes criticaran amb duresa aquestes produccions per la falta de rigor científic i l'extrem antropomorfisme al qual la vida animal és sotmesa. Els animals apareixen en algunes seqüències com a retrats de paròdies humanes." (León, 1999: 86-87). Dos llargmetratges que recullen aquesta tradició de sensacionalisme i excessiu antropomorfisme són: *El desert Vivent* (*The living desert*, 1953) i *La planura* (*Vanishing prairie*, 1954).

Però, a partir dels seixanta la producció de sèries televisives de caire divulgatiu pren volada i el tractament rigorós del punt de vista científic es distancia de les produccions de la Disney. Les sèries televisives *Regne salvatge* (*Wild Kingdom*, 1963) i *Amèrica salvatge* (*Wild America*, 1981) en són dos exponents claus d'aquest nou període de rigor científic que perdura fins els nostres dies. Caldrà afegir la línia de produccions múltiples de la *National Geographic Society* encetada el 1961, on els documentals de natura tenen un apartat especial. El fenomen de *National Geographic* és una experiència cabdal que s'acoblarà a les

diferents etapes de la història televisiva contemporània amb gran èxit. Comentari a part caldria dedicar també a l'experiència del *Discovery Chanel* que també toca temes de natura, encara que la seua producció se centra més en l'aplicació de les noves tecnologies sobre els diferents camps de les disciplines científiques. El cas del *Discovery Chanel* naix lligat a la multidifusió digital. Aquestes dues experiències s'analitzaran en el proper capítol.

Mentrestant, la producció europea de les darreres dècades cal centrar-la principalment a partir de l'atenció especial que dedica la televisió anglesa BBC en crear el 1957 a Bristol un departament especial –Unitat d'Història Natural (NHU)- amb col·laboració de científics, naturalistes o cineastes de renom com Gerald Durrell o David Attenborough entre d'altres. Aviat, els documentals i sèries de la BBC es convertiran en punt de referència obligada per a la resta de televisions mundials que enceten l'experiència de la producció de documentals de natura. D'entre les principals sèries de Durrell tenim: *El naturalista amateur (The amateur naturalist, 1983)*, *Durrell a Rússia (Durrell in Russia, 1986)* i *Nosaltres i altres animals (Oursevels and other animals, 1987)*. Mentre que la filmografia de Attenborough és més extensa: “*Zooquet (1954)*, *La vida a terra (Life on Earth, 1979)*, *El planeta vivent (The living planet, 1984)*, *La vida a prova (The trials of life, 1990)*, *La vida privada de les plantes (The private life of plants, 1995)*, o *La vida dels ocells (The life of birds, 1998)*.” (León, 1999:

82). També, a Anglaterra cal destacar a partir dels seixanta la sèrie *Survival*, 1961-2001, de la televisió independent anglesa ITV que continua en l'actualitat en antena, batent tots els records de permanència en una graella de programació d'una televisió comercial.

A França, sobresurt la filmografia de Jacques-Yves Cousteau que s'endinsa per mars i oceans per tal de buscar el comportament de les espècies submarines. Els seus relats solen adoptar una forma dramàtica, on l'expedició científica constitueix el nucli narratiu entorn a la qual es situen els continguts etnogràfics i de la vida animal submarina. A partir de 1943 explora la majoria de les profunditats marines del nostre planeta i dona a conèixer arreu del món la seua obra a partir de les diferents sèries divulgatives "...que són símbol i prototip del més apassionat programa audiovisual ecològic." (León, 1999: 83). D'entre la seua extensa producció cal destacar: *El món del silenci* (*Le monde du silence*, 1956), *El món sense sol* (*Le monde sans soleil*, 1965), *El món de Jacques-Yves Cousteau*, (1965), i *Viatge a la fi del món* (*Voyage au bout du monde*, 1975). El seu equip de filmació, els equipaments de rodatge i la nau van estar preparats i dissenyats per escometre una experiència singular a sota de l'aigua per la televisió pública francesa (TF1) en un esforç inversor que ha suposat en el temps guanys significatius. Cap altre equip de producció submarina sobre pel·lícula cinematogràfica de 35 mm i súper 16 mm ha acumulat una experiència tant minsa com la de Cousteau.

Pel que fa a la producció espanyola, el documental de natura comença a tenir una presència internacional a partir de les sèries de Fèlix Rodríguez de la Fuente. Les intervencions tenen un paper clau a la seua obra com a conductor o narrador de diferents escenes que donen un estil contundent i personalitzat amb una èmfasi especial a la narració intradiegètica i extradiegètica. També, introdueix elements dramàtics per aconseguir el manteniment de l'interés de l'espectador respecte d'alguns comportaments animals. La seua fórmula documental no aplega a caure en les redundàncies antropomòrfiques del documentalisme americà de la Disney, però tampoc aconsegueix un nivell de discursivitat i rigor científic des d'una narració més objectiva segons els principis del documentalisme anglès contemporani. Però, en qualsevol cas, la força narrativa en primera persona de l'autor ha estat el *leitmotiv* principal de la gran acceptació internacional de les seues produccions, sobretot en el mercat hispà. La sèrie més extensa és *Planeta Azul* (1970-73) amb 153 capítols, encara que serà a través de *El hombre y la Tierra* (1974-1980) que s'aplegarà a conèixer la seua obra internacionalment. Malgrat el seu estil particular, Rodríguez de la Fuente es considerat com "el principal divulgador audiovisual de la flora i la fauna ibèriques" (Díaz, 1994: 54). També realitza expedicions a l'Àfrica per als programes *A toda Plana* o *Aventura* de TVE, o els coneixements que mostra sobre la fauna sud-americana en *El Hombre y la Tierra*. La mort accidental el sorprén el 1980 quan s'estavella la seua avioneta des de la qual

enregistrava imatges per a una nova sèrie de la fauna canadenca. A partir de la mort de Rodríguez de la Fuente, i després d'uns anys d'incertesa en la producció espanyola de documentals de natura, pren força la filmografia de Borja Cardelús amb la sèrie *De polo a polo* (1992). *La España Salvaje* (1995-1999) és la seua obra més important que implica la conducció narrativa del príncep Felip. El tractament dels diàlegs fou una crítica bastant generalitzada: “amb uns diàlegs poc creïbles per artificials i les situacions forçades...” (GECA, 1998: 179). Aquesta producció, en qualsevol cas, ocupà el “lloc sisé dels programes més vistos de TVE1 en la temporada 1996-97.” (GECA, 1998: 16), cosa que obligà a realitzar una segona part entorn a *la costa salvaje* i *La tierra del lobo*. Cardelús és el realitzador que TVE va apostar en la darrer dècada pel que fa a la producció documental de natura. D'altra banda, i des de la producció independent de documentals, cal destacar la productora *Tranglobe Films* (www.transglobe.com) i la seua distribuïdora *Gondwana Films* que han marcat la consolidació d'aquest format junt amb el documental ètnic i antropològic en la indústria espanyola audiovisual. La projecció dels seus treballs aplega en l'actualitat a les teledifusores d'arreu del món, i a canals temàtics de renom com: *National Geographic* o el *Discovery Chanel*.

Darrerament s'ha produït arreu del món un increment considerable en la producció televisiva d'aquest format. Aquesta “expansió ha estat afavorida pels moviments

ecologistes i de conservació de la natura de les darreres dècades, cosa que ha propiciat la seua aparició a les graelles de programació de les televisions generalistes –tan públiques com privades- i a les especialitzades.... Les televisions públiques de la majoria de països són les que han apostat per la programació i producció d'aquest tipus de documentals."(León, 1999: 84). També algunes cadenes comercials han incorporat a les seues programacions documentals de natura, perquè mantenen una franja constant d'audiència i el cost de producció pot ser inferior a la ficció en la majoria dels casos. La BBC continua al cap, però altres cadenes públiques mantenen una producció estable i de qualitat com la ZDF (Alemanya), ABC (Austràlia), TVNZ (Nova Zelanda) i NHK (Japó).

Els modes narratius i divulgatius emprats en aquests programes són molt diversos. La majoria fan referència a la història natural en estat salvatge i sense presència humana. Normalment es descriu una família, un hàbitat o una espècie *Cocodrils* (1998) a través de l'explicació d'un procés natural que ens narra omniscientment un comportament. D'altra banda, ens trobem les sèries on intervé l'acció humana, cosa que s'escenifica de diferents formes, però habitualment la fórmula de l'expedició és la més habitual.

Les tècniques de producció més modernes i els equipaments de filmació més àgils i ultralleugers són emprats a les darreres produccions nord-americanes, angleses, franceses, australianes o espanyoles. Sobretot, les

innovacions tecnològiques digitals són implementades en producció i postproducció de sèries com *Caminando entre dinosaurios* (2000) de la BBC. En aquest cas, la reconstrucció de la vida d'una espècie desapareguda s'ha realitzat a partir de la combinació d'escenaris virtuals i reals. L'animàtica, la generació d'imatges de síntesi i la capacitat d'emmagatzematge d'imatges digitals sobre discs potents han permès reconstruir un passat -inaccessible d'enregistrar- versemblant i de qualitat cinematogràfica. Aquesta sèrie, "emesa per Tele-5 en *prime time*, ha assolit un *share* del 26'7 d'audiència en la temporada 1999-2000. *Share* que sols ha estat superat per TVE1 el 1996 en *La España salvaje* que aplega al 30'5 %" (GECA, 2001: 224). Però d'aquestes tendències en la producció i difusió documentals en parlarem amb més extensió a l'apartat següent.

3. TENDÈNCIES EN LA PRODUCCIÓ I DIFUSIÓ DE DOCUMENTALS.

La producció de documentals ha tingut una presència significativa en la difusió cinematogràfica i televisiva des dels inicis fins els nostres dies. S'ha vist a l'anterior capítol la gran capacitat d'adaptació del documental davant el decurs del temps i els canvis socials. Es tracta ara de fer un repàs de la presència i pervivència del documental com a gènere en la història audiovisual i sobretot el que ha estat l'evolució del fenomen televisiu. Al capdavant, la televisió ha estat el mitjà que ha difós en amplitud i extensió el documental. Sense la televisió, hagués estat impensable la consolidació de la indústria documental, tant la producció independent com la producció de les pròpies teledifusores. Aquesta és una realitat indefugible que estudiosos, investigadors, productors, distribuïdors o emissors coincideixen en acceptar. D'això, aquells que més en saben són els productors "... les televisions són el motor de la indústria documental, ... si tots els altres agents hi són, però no hi estan les televisions, no es podran fer molts projectes..." (González, 2000a). Aquesta és una realitat ben certa, perquè la distribució cinematogràfica prompte va preferir apostar pel cinema de ficció, atesa l'enorme resposta d'exhibició i recaptació. La distribució documental, malgrat un percentatge molt baix de documentals de gran format i d'autor que han trobat un lloc en la pantalla gran d'exhibició, la gran majoria s'ha realitzat per a la divulgació televisiva.

La gran permeabilitat televisiva i disposició a la introducció de nous formats han configurat un ventall ample de modalitats d'expressió documental que normalment són classificades pels estudiosos en funció dels seus continguts o per la seua relació amb el destinatari. La incorporació del documental dintre dels informatius televisius és una pràctica bastant habitual per als estudiosos dels gèneres televisius. “El documental, com el reportatge, és un format de la creació informativa, però més reflexiva, analítica, preparada i elaborada, el seu contingut informatiu, més ample i detallat, la seua estructura més complexa i la seua durada més llarga” (García Jiménez, 1999: 162). També la classificació per macrogèneres, gèneres i microgèneres que fa el grup Euromonitor (Observatori de la Programació Televisiva) (Esquema 2) de la Universitat de Barcelona (UAB) ubica el documental al macrogènere dels informatius. Però, Mariano Cebrián i d'altres estudiosos dels gèneres informatius com Martínez Albertos, Pérez Calderón, Francisco Sanabria o G. Hills, situen sols els grans reportatges o reportatges d'investigació a dintre dels programes informatius, mentre que la resta de modalitats documentals quedaria més sota el domini de la interpretació que no pas del discurs informatiu. En aquest sentit, M. Cebrián diu que: “no cal confondre el documental informatiu d'actualitat amb altres documentals de temes permanents” (Cebrián Herreros, 1998: 530).

D'altra banda, els defensors del documental de creació o de gran format veuen al documental com un gènere propi amb

diferències clares sobre les notícies i amb una vinculació directa amb el cinema. Jaime Barroso diu que “...el documental és un gènere típicament cinematogràfic i de difícil transposició al mitjà televisiu.” (Barroso, 1992: 464).

MACROGÈNERE	GÈNERE	MICROGÈNERE
FICCIÓ	Cinema Serial Sèrie Sitcom Tv-movie Animació	Aventura Fantàstic Històric Bèlic Drama Comèdia
INFORMACIÓ	Telenotícies Documental Reportatge Entrevista Current Affairs Magazine, Minimagazine, Flash...	Cultura Economia Societat Natura Entorn Rics i famosos
INFOSHOW	Talk-show, Reality-show, Psicoxou Debat Tribunal catòdic Docusoap Candy Camera Docudrama	
ESPORTS	Actualitat esportiva Retransmissió en directe Retransmissió diferida	Tenis Futbol Bàsquet
INFANTILS	Contenidor Dibuixos animats Concurs, Xou Circ, Musical, Contes ...	
RELIGIOSOS	Missa Magazine Documental Reportatge	
XOU	Gran Gala Músical Humor Circ, Varietats...	
CONCURS	Proves, Jocs Pregunta/resposta..	
JUVENILS	Músical Debat	
EDUCATIUS	Aula Universitat Generalitat...	

Grup Euromonitor. UAB .Esquema 2

Però, malgrat que les empentes caracteritzadores de

qualsevol gènere televisiu tenen una relació directa amb el seu estil, la modalitat expressiva escollida i la consegüent assignació de format; les classificacions que sovint fem obeeixen a criteris utilitaristes i funcionals. Qui classifica ho fa amb un objectiu concret i les categories de la seva classificació responen a aquest objectiu. SOFRES, GECA o les diferents teledifusores fan una classificació que s'ajusta més als seus interessos: audiometria, anàlisi d'audiències o difusió televisiva. En tots aquests casos el documental té apartat propi, però també té presència als espais de la programació cultural i educativa o als blocs dels programes divulgatius.

El documental divulgatiu –format majoritari en la difusió televisiva- dona o explica una informació que poc té a veure amb la informació d'actualitat dels informatius, encara que existeixen formats documentals que s'aproximen, com és el cas dels *factual documentary* que aborden en profunditat temes d'actualitat (*Documentos TV, En Portada, 60 Minuts...*). Ens trobem, doncs, que, des del punt de vista de la difusió, l'accepció de programes divulgatius és bastant habitual: “... hom parla amb freqüència de programes documentals i divulgatius... Allò divulgatiu fa referència a la difusió de coneixements especialitzats d'algunes ciències exactes, de la salut, socials i humanístiques.” (Cebrián Herreros, 1998: 529).

D'altra banda, un documental de gran format o un documental educatiu responen a altres interessos que els merament informatius. Però, la televisió ha actuat sobre els

gèneres clàssics televisius des de “...una concepció instrumentalista, entenguen els gèneres com a formats que valen per obtenir una rendibilitat econòmica o propagandística.” (García Fernández, 2000: 421). La relació entre la política i la cultura mediàtica comporta la introducció del discurs ideològic de l'establisment mitjançant fórmules d'una aparença neutral. En aquest sentit, alguns microgèneres o formats documentals o els *factuals* han jugat un gran paper en la transmissió del discurs polític dominant.

Per tant, optaré per parlar de formats o modalitats quan es fa al·lusió a diferents tipus de documentals, per raons d'utilitat de producció i perquè el present treball en cap moment pretén entrar en una categorització de gèneres, macrogèneres o microgèneres. La categorització que propose està més d'acord amb les tècniques i recursos emprats en el procés de producció i difusió, encara que sols puntualment podrà guardar algun paral·lelisme amb les tècniques narratives, dramàtiques o argumentatives que el cineasta, el realitzador o el director utilitza a l'hora d'ordenar el relat documental.

A la part introductòria del capítol anterior, ja es parlava de la pertinença del documental televisiu respecte dels programes *factual entertainment* o *factual programmes*. Aquesta constatació és fonamental, perquè, en gran mesura, s'analitzarà la producció de documentals per a la difusió televisiva. Serà, per tant, necessari tenir en compte les categoritzacions que la producció i difusió televisiva utilitza

habitualment. Així doncs, caldrà clarificar l'accepció *factual programmes* com a produccions sobre fets de la realitat més pròxims o allunyats en el temps, però que versen sobre "...programes basats en la realitat amb l'excepció de les notícies, els *talk shows* i els esports." (Jacobsen i Hansen, 1995: 7). D'aquesta manera, el documental apareix dispers en la programació televisiva en programes de documentals propis o en altres apartats de la programació com: educatius, culturals o divulgatius. Aquestes referències s'han de tenir en compte a l'hora de contrastar xifres d'emissió i de difusió, perquè no tots els espais culturals, educatius o divulgatius estan construïts sobre documentals, atés que majoritàriament les entrevistes, els debats o concursos ocupen gran part d'aquests programes on els documentals o reportatges poden tenir una presència puntual i reduïda. Normalment, em centraré en aquells programes que l'audiometria i les difusores consideren com a documentals pròpiament dits. En qualsevol cas, cal fer constar que les dades de producció i difusió de documentals tenen poca presència als estudis de la programació televisiva, que sobretot presten atenció a la ficció i altres formats del ventall de *l'entertainment*. Aquesta mancança de dades comportarà que l'al·lusió estadística siga més puntual i no pugua tenir continuïtat sobre un període o sobre un format concret, però en qualsevol cas, s'intentarà fer sempre un ús significatiu més que una aplicació referencial.

La televisió ha fet una programació pròpia del documental en cadascuna de les etapes de la seua història. Però, el

documental també s'ha acoblat a l'estructura televisiva cercant formats, modes i fórmules de producció que han possibilitat la consolidació d'un sector dintre de la indústria documental. Per tant, ens trobem un gènere heretat del cine que ha trobat modalitats expressives diferents en el mitjà televisiu sense renunciar als seus orígens, és a dir, mantenint també formes documentals més creatives i d'autor que es poden identificar com a vertaderes peces cinematogràfiques. El present capítol se n'ocuparà de les fórmules i modalitats en la producció de documentals, així com de la difusió de documentals televisius, una breu ressenya als documentals de gran format o exhibició cinematogràfica, i un apartat final dedicat als incentius econòmics que rep el sector de la indústria audiovisual que se n'ocupa de la producció documental.

3.1. Fórmules de producció

Abans de parlar de les diferents modalitats de producció o varietats de formats documentals, faré una breu introducció a les fórmules més habituals emprades per la indústria audiovisual. Cal aclarir l'ús de dos conceptes claus: la producció pròpia i la producció aliena. La nova televisió ens aporta una ampliació i revisió dels conceptes clàssics de producció pròpia que s'entenia com a la producció feta per la pròpia televisió amb els mitjans interns, mentre que la producció aliena era de vegades sinònim de tot tipus de producció externa. Ara cal abordar el tema tenint en compte la participació de més agents i

un major nombre de complexitat multidifusiva.

3.1.1. Producció pròpia

En un recent estudi sobre la producció audiovisual espanyola José María Álvarez Monzoncillo i Enrique Bustamante entenen per “... producció pròpia els programes produïts directament per les cadenes de televisió amb els seus mitjans tècnics i els seus equips humans. Aquest concepte engloba els drets dels programes esportius i la producció independent o externa. Aquesta última es considera com a pròpia perquè es produeix entre els canals i les productores independents, encara que siga finançada completament per les televisions i aquestes conserven la totalitat dels drets per als diferents mercats.” (Álvarez i Bustamante, 2000: 35). Com es pot veure, la producció pròpia de les teledifusores va més enllà i externalitza, mitjançant diferents fórmules, gran part de les seues produccions. Aquesta pràctica cada vegada és més habitual en qualsevol programació televisiva.

Pel que fa a la producció de documentals, l'externalització també hi comença a ser una tendència bastant utilitzada, cosa que ha propiciat la consolidació de tot un sector d'empreses que opten per la producció independent de documentals. Així, ens trobem que al mercat audiovisual espanyol han aparegut un seguit d'empreses que comencen a tenir un cert nivell i renom en la producció de documentals televisius. Productores

independents com: Bitis, Transglobe, Impala, New Atlantis, Blue Screen, Argonauta, Rioja Films, Centre Promotor de la Imatge (CPI), entre moltes d'altres comencen a realitzar projectes documentals mitjançant fórmules de coproducció, encàrrecs puntuals o d'altres modalitats. Javier Linares productor executiu de Transglobe ens parla de la diversitat de fórmules de producció segons cada cas: “Primer es realitza el projecte... i després es vehicula per aconseguir fórmules de producció associada, producció delegada, coproducció i moltes més segons cada producte.” (Linares, 2000a). Aquest fenomen ha permès una dependència més reduïda respecte dels mercats internacionals –habituals proveïdors de la programació televisiva de documentals- de les teledifusores.

En aquesta línia, Canal + i TVE2 fan un ús bastant sovintejat de diferents fórmules de producció pròpia amb col·laboració de les productores independents. Alguns exemples significatius poden ser: *El Laberinto del Tíbet*, 2000 (TVE, Canal +, Cartel, Impala i Levinber), *Viaje al Cuerpo Humano*, 1999 (Canal +, BBC, Learning Channel), *ETA, Historia de un Conflicto*, 2001 (Arte, TVC i Paral.lel 40), *El latido del Bosque*, 1997 (Bitis, Canal + i National Geographic) o *Mundos Perdidos*, 1999 (New Atlantis, Transglobe, TVE i Canal +) entre molts altres projectes que venen produint-se mitjançant fórmules de coproducció, cofinançament o producció associada en els darrers anys. Aquestes modalitats de producció, habituals des de fa temps a Europa i a Amèrica del Nord, han estat introduïdes en el mercat espanyol a partir de l'aparició del Canal

+ que de seguida va apostar –des del seu posicionament de televisió de peatge- per incloure uns apartats significatius de la seua producció al gènere documental.

El sentit de producció pròpia clàssic, també anomenat *in house* i lligat a la “...producció amb els recursos interns propis de la cadena de televisió.” (Cubelles, 1999: 30), ha canviat per a les teledifusores. Ara, les cadenes de televisió, la producció pròpia, l’entenen respecte d’aquells productes produïts en part o íntegrament per ells amb la condició de tenir reservats uns drets d’antena. Clar, que els drets d’antena seran més extensius a mesura que s’incrementa la quota de participació en el projecte i si el projecte obeeix a una producció *in house* els drets d’antena seran plens. Per tant, la producció pròpia podrà entendre’s de les següents maneres: la producció *in house*, el cofinançament o la coproducció de projectes entre productores i/o cadenes de televisió, i en darrer lloc, l’encàrrec per part d’una teledifusora d’un producte documental a una empresa independent.

Cal destacar la particular especialització de les productores independents espanyoles de documentals. Aquesta és una de les característiques clau per tal d’acomodar-se als paràmetres de la nova economia i la multidifusió televisiva, com veurem en capítols posteriors. Productores com Bitis, Transglobe o Blue Screen prefereixen temes de natura, antropològics o de vida aquàtica respectivament, perquè els seus recursos de producció han anat capitalitzant-se en una línia de producció en concret. No cap dubte, que l’especialització de les

empreses aprofitarà millor les sinergies i la racionalització de la indústria audiovisual.

La producció pròpia a les televisions és mostra de forma desigual. Sols les grans televisions en gran tradició de producció de documentals mantenen uns índex acceptables PBS, BBC, ZDF, ORF o TVE2. D'altra banda, les televisions temàtiques solen tenir un nivell de producció pròpia molt baix i de costos mínims, com pot ser el cas de Documania, Arte, Planète, Odisea o Canal Natura, "... es pensa produir en aquest any per a Odisea sols dotze hores de documentals, amb uns costos mínims." (Salas, 2001). Però, també ens trobem que els canals microtemàtics com Viajar, Season, Beca, Travel, Règions, Escales Encyclopedia, Historia, Geoplaneta o Red realitzen una oferta de documentals de més curta duració sobre temes molt concrets i amb tècniques molt lleugeres de producció de baix cost, cosa que els permet tenir unes quotes significatives de producció pròpia. Un exemple paradigmàtic és el que ens conta Albert Jordana, director de Geoplaneta: "...la producció pròpia d'emissió nostra està entre un 40% i un 45% ... amb tota la multidifusió que fem..." (Jordanaa, 2001).

3.1.2. Producció aliena

Però, les cadenes de televisió –sobretot les generalistes en obert o les temàtiques- encara tenen una gran dependència del mercat internacional, del qual s'abasteixen habitualment a

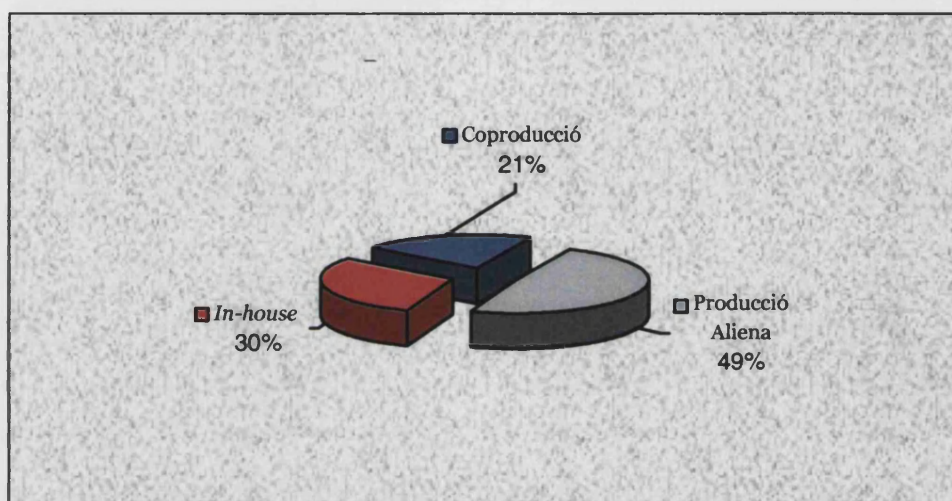
través de la compra de paquets a les grans distribuïdores o de l'adquisició directa a les productores. Aquests productes que compren les teledifusores són els catalogats sota l'etiqueta de producció aliena. La producció aliena és aquella fórmula utilitzada per la teledifusora -sense haver-hi intervingut en cap moment durant el procés de producció- en comprar a altra teledifusora, distribuïdora o productor independent una sèrie o un relat documental. Aquesta fórmula és més barata per a la cadena de televisió, però tindrà en contra la limitació dels drets d'emissió a un nombre de passes determinat durant un termini de temps.

Els principals apartats de producció aliena per a les televisions ocupen: "...cinc grans capítols de la programació: llargmetratges, sèries argumentals, documentals, espais musicals i animació." (Álvarez i Iwens, 1992: 43). El ventall de formats o espais televisius que es realitzen fora dels estudis de les teledifusores o que es compra als certàmens cada vegada és més ample.

La producció aliena implica també acotar l'àrea de distribució -país, països, drets mundials-, així com la modalitat televisiva en la qual es va a emetre: terrestre, cable en oferta bàsica, cable *premium*, cable en taquilla, satèl·lit en obert, satèl·lit de pagament, VOD, etc. Les xifres (Jacobsen i Hansen, 1995: 27) que es repleguen fan referència a la producció europea en la meitat dels noranta (gràfic 1). En aquesta època ja comença a marcar-se una tendència en l'adquisició de productes

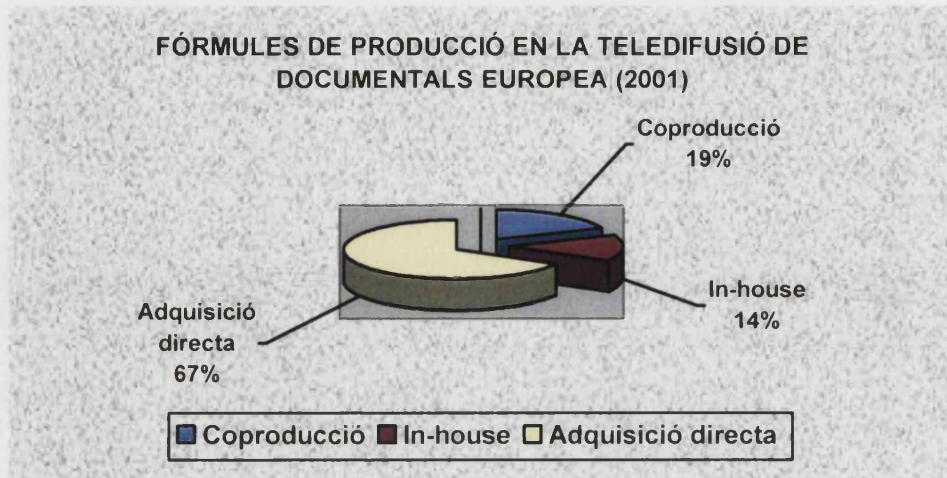
documentals. La procedència dels documentals emesos es reparteix quasi al cinquanta per cent entre la producció pròpia i l'aliena. Les diferents fórmules de producció pròpia –*in house* el 30% i coproduccions el 21%- són majoritàries en un percentatge mínim del 51 %, mentre que la producció aliena està molt igualada en l'anterior i aplega al 49%.

FÓRMULES DE PRODUCCIÓ DELS DOCUMENTALS EUROPEUS (1995)



HANSEN, G. JACOBSEN, U. 1995. Gràfic 1.

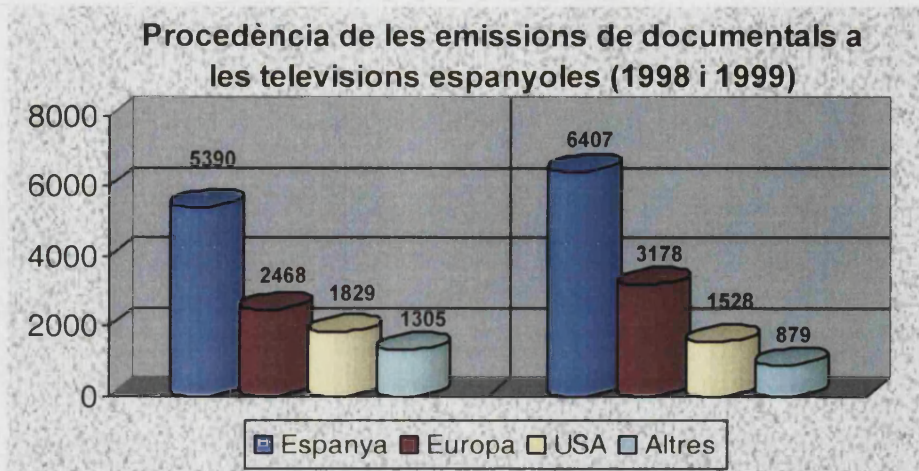
Cal fer constar que en aquest moment a Europa està encetant-se la multidifusió des de canals temàtics via satèl·lit i la televisió de peatge ja és una realitat als inicis de la dècada dels noranta. Per tant la tendència majoritària de la producció pròpia en l'època de la televisió tutelada pels estat ja ha tocat la seua fi. Aquestes xifres reflecteixen clarament un model de televisió de transició a la multidifusió que reparteix per igual les modalitats de producció. Però, aquest esquema prompte es trencarà i tendirà a primar la producció aliena respecte de la pròpia.



REAL SCREEN, abril 2001. (gràfic 2)

Però, dades recents publicades per la revista canadenc *Real Screen* (gràfic 2) sobre l'estat de la producció aliena a nivell europeu, ens mostren el seu notable increment, atesa la gran aparició de canals temàtics. Ara, el 51% de la producció pròpia queda reduït al 33 %, mentre que la producció aliena aplega fins el 67%. L'impacte de la posada en marxa dels canals temàtics i microtemàtics ha estat clau per tal d'incentivar tot un sector de la producció independent de documentals que sols proveïa majoritàriament a les televisions públiques. Ara el sector té més finestres de distribució i més possibilitats de formats documentals.

I d'altra banda, aquestes dades també motiven a les grans teledifusores públiques de renom en la producció de documentals per produir també de cara a la multidifusió externa, a fi de rendabilitzar un seguit de projectes que d'altra forma seria impossible d'executar, atesa la difícil conjuntura econòmica que travessen.



EGEDA. Gràfic 3.

Pel que fa a Espanya, segons les xifres d'EGEDA, l'increment de les emissions televisives de documentals (gràfic 3) ha estat significativa als darrers anys, encara que suposen en la majoria dels casos emissions inferiors als 30 minuts. La procedència espanyola, que copa la majoria de les emissions, coincideix amb la producció pròpia, bé *in house* o externalitzada de les teledifusores.

Els canals temàtics normalment empaqueten la seua programació a partir de les compres realitzades en certàmens o directament a les productores i deixen un marge molt reduït per a la producció pròpia. Així, María Rezola directora de Documania i del grup de temàtics de Canal Satélite Digital parla d'una adquisició més centrada en les compres directes que no a través dels certàmens o distribuïdores: "... per a nosaltres els certàmens no és allò més important, perquè tenim diferents vies de compra: una que és el contacte directe amb el productor,... després els principals mercats, ... i després investiguem a partir

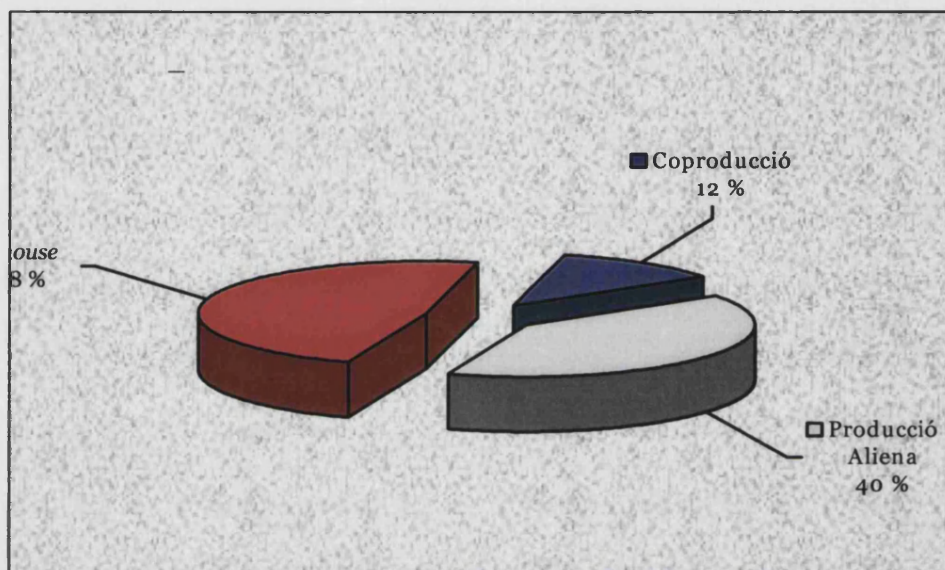
de les webs i revistes... Intentem examinar moltes coses abans de comprar, per tal de tenir una oferta diferent..." (Rezola, 2000a).

L'increment de la producció independent de documentals com a conseqüència de l'externalització de gran part de la programació televisiva comercials en obert i l'aparició d'un munt de finestres temàtiques, han propiciat l'aparició incipient de les grans productores i grups mediàtics que havien apostat per valors amb més rendibilitat com la ficció i l'entreteniment. El Grup Àrbol a través de Capa, Cartel, el Mundo Audiovisuales, Via Digital o el grup Prisa estan creant la trama empresarial adient per tal d'introduir-se en la producció de documentals davant de la multioferta televisiva. Aquesta situació experimentada al mercat i la indústria espanyola és una tendència ja detectada, fa un temps, pels grans grups mediàtics europeus, sobretot *Pearson i Bertelsmann* que controlen gran part de la producció de continguts televisius i multimèdia a Europa. Es tracta, en definitiva, d'oferir paquets atractius de producció aliena a les televisions que amb l'aplegada de la multidifusió digital han incorporat un substancial oferta de propostes documentals.

D'altra banda, el conjunt de la programació dels *factual* està més sotmesa a la producció *in house* (gràfic 4) per raons bàsiques degudes a la realització en directe i des de plató de molts dels espais divulgatius, educatius o culturals. Aquests espais cada vegada tenen una major fragmentació i per ells

circulen diferents formats televisius que en alguns casos són documentals o reportatges. Ara els microespais documentals tenen un valor important.

FÓRMULES DE PRODUCCIÓ DELS *FACTUALS* EUROPEUS (1995)



HANSEN, G. i JACOBSEN, U. 1995. Gràfic 4.

Les cadenes generalistes són les principals consumidores dels productes *factuals*, encara que l'aparició de cadenes microtemàtiques (Medicina, Canal Campero, Meteo, Red 2000, Tribunal TV ...) acabaran portant també aquests formats més lleugers i de baix cost a la multidifusió digital.

3.1.3 Els costs de producció

La planificació de la producció d'un documental pot tenir una entitat molt semblant al cinema, sobretot en els documentals més cinematogràfics o també en aquelles grans sèries televisives que requereixen una gran inversió per la

diversitat d'ubicacions arreu del món en temes de divulgació científica. En qualsevol cas, en la producció documental la partida i honoraris d'actors no figura normalment als pressupostos, cosa que baixa el cost inicial bàsic. Però la dispersió d'ubicacions, els processos de rodatge llargs o la utilització de tecnologies d'animació i creació d'imatges de síntesi pot encarir la producció de sèries documentals, que apleguen a tenir un cost semblant al de les grans produccions americanes. Ara mateix, Planeta 2010 entra en la producció de dos ambiciosos projectes que suposaran una inversió de més de 5000 milions de pessetes per a la companyia. Es tracta de *Nómadas del aire*, una coproducció amb la companyia francesa Galatée i la productora espanyola Wanda; i *The future is wild* també coproduïda amb Adams Television, ZDF i ORF. Aquest és el cas, dels grans projectes de National Geographic, la BBC o el Discovery.

També ens podem trobar produccions molt de baix cost, des de propostes televisives de proximitat (locals o comarcals) o bé a partir de canals microtemàtics (Viajar, Geoplaneta...) que realitzen documentals en un cost inferior o l'entorn del milió de pessetes. "...Formats com els que fem nosaltres amb un camera, un redactor i tecnologia digital DVCam amb resultats molt acceptables des de condicions pobres d'il·luminació. Amb aquests miniequips els costs realment són molt reduïts ... mitja hora de producció té un cost al voltant d'un milió de pessetes..." (Jordana, 2001b).

Aquesta complexitat i diversitat de modalitats de documentals comportarà una planificació i una avaluació de projectes molt singular en cada cas. Per a "...cada projecte has de veure les seues característiques i ambició, perquè tot es pot fer d'infinites maneres: amb testimonis locals o amb projecció internacional, amb un realitzador que comença o amb altre consagrat, ... són les moltes variables." (González, 2000b). La gradació dels diferents nivells de costs és ampla per: la llarga llista de formats documentals, la variabilitat de duració i els diferents sistemes de difusió final. Així doncs, podríem parlar de quatre nivells diferents de costs des de l'òptica de la producció independent o de qualsevol teledifusora productora: documentals d'alts costs, documentals de costs elevats, documentals de cost mitjà i documentals de baix cost.

Els documentals d'alts costs serien els cinematogràfics amb un esquema de producció propi de la indústria del cine com *La espalda del mundo* (2000) de Javier Corcuera o *Asaltar los cielos* (1996) José Luis López Linares y Javier Rioyo, per citar dos produccions espanyoles recents. I les grans sèries de divulgació científica de National Geographic, BBC o Planeta 2010 amb una projecció de difusió televisiva més global, segons Francisco Rodríguez de Filmax, "...aquest tipus de documentals d'alta qualitat impliquen unes fortes inversions i un costs que poden aplegar als 70 milions... que han de ser venuts a moltes cadenes arreu del món per fi d'aconseguir la seua amortització i un marge de beneficis..."(Rodríguez, 2001a). En aquest casos, l'enregistrament es fa cada vegada menys sobre cel·luloide,

mentre que la tendència és la producció amb formats digitals d'alta definició (HDCam, D5 o DVCPro 100) que fins i tot permeten una captura d'imatge en *frame* variable a fi de poder aconseguir cadències de camera lenta real i cinematogràfica en el procés de postproducció. Els formats esmentats treballen amb la mínima compressió per tal de garantir diferents nivells de distribució sobre sales o multidifusió en qualsevol qualitat televisiva. Parlem de peces úniques que s'acosten al cost d'una pel·lícula o de sèries que superen amb escreix una producció cinematogràfica. Les dades que ens ha facilitat l'ICAA, que a l'apartat del cinema documental del present capítol veurem, ens donen un cost aproximat entorn als setanta milions de pessetes en la producció espanyola de cinema documental exhibida en sales entre el 1995 i el 2000.

Els documentals televisius seriatos de divulgació de costos elevats que s'estrenen als canals comercials o públics en *prime time* per passar després a la multidifusió i a la distribució en DVD *home* estan en mans de la producció independent clàssica i consolidada o de les grans cadenes amb tradició en la producció de documentals. Sèries com *Ésta es mi tierra* (1981-2001) de TVE, la llegendària *Al filo de lo imposible* (1986-2001) també de TVE, *El laberinto del Tíbet* (2001) o les grans sèries sobre història natural i vida animal de la BBC com és el cas de *Sudamérica salvaje* (2001), *Águilas* (1996) o *Ballenas* (1997) tenen uns costos finals de producció que passen amb facilitat els vint-i-cinc milions de pessetes. La tendència d'aquestes sèries es a que es produeixen íntegrament en digital en formats com el

Betacam digital, el DVCPro 50p o Digital S. Sols en el cas de sèries, com al *Filo de lo impossible* que han d'enregistrar situacions en condicions climatològiques extremes, té sentit la utilització del súper 16 mm, perquè les bateries de vídeo encara no han desenvolupat un sistema de manteniment de càrrega a qualsevol temperatura o altitud.

Les sèries documentals divulgatives d'una durada no superior a l'hora sobre temàtiques socials, antropològiques, històriques, artístiques, etnològiques, geogràfiques o tecnològiques suposen una altra modalitat de producció a partir de filmacions menys costses i de costos globals més reduïts. Alguns exemples són: *Lisboa, faca no coração*(1998) del canal +; *El tercer planeta* (1999) coproduïda per Transglobe, Impala i TVE; *Mundos perdidos* (1999) coproduïda per TVE, Canal + i Transglobe; *Los grandes hombres de la egiptologia* (1998) coproduïda per TVE, Tesauro i cineTV; o *El camino de Santiago* (1993) de Manuel Serrano per a TVE. Aquestes produccions superen fàcilment els deu milions de pessetes. Però, també hi ha d'altres d'un cost més baix –no superior als deu milions de pessetes- que han estat enregistrades en menys localitzacions, sobre plans de rodatge més curts o partir de moltes imatges d'arxiu com: *Goya* (1985), *13 etapas en la de vida de Pablo Picasso* (1995) o *Un país en la mochila* (1998) de TVE. A mesura que es baixen els costos de producció d'aquestes sèries, van situant-se en la programació documental de les televisions generalistes en *day time* o passen a emplenar els espais dels *factuals* (programes d'orientació mèdica, planificació familiar,

gastronomia, vacances, etc.), per acabar aviat en la difusió de canals temàtics.

I en darrer lloc, els documentals més reduïts que poden estar produïts per a la multidifusió microtemàtica o per qüestions televisives de proximitat com les televisions locals o comarcals. Algunes d'aquestes càpsules documentals vénen molt bé per ajustar la graella de programació a les hores. Aquests programes solen tenir uns costs que giren a l'entorn del milió de pessetes i estan produïts per equips quasi unipersonals a partir de tecnologies digitals de captació i d'edició bàsics.

PREU D'ADQUISICIÓ I COST DE PRODUCCIÓ D'UN DOCUMENTAL TELEVISIU DE 50'

	Preu d'adquisició US \$ 1998		Cost de producció Euros 1995
	Mínim	Màxim	Mitjana
Alemanya	25.000	35.000	103.650
Àustria	3.500	5.000	134.200
Bèlgica	2.500	3.000	122.350
Dinamarca	3.000	5.000	149.850
Espanya	1.500	8.000	104.250
Finlàndia	1.500	2.500	74.600
França	5.000	120.000	156.950
Grècia	1.500	2.000	122.000
Anglaterra	20.000	60.000	142.750

OBSERVATORIO EUROPEO DEL AUDIOVISUAL 1999. HANSEN, G., JACOBSEN, U., (1995). Esquema 3.

A banda del cost de producció ens trobem amb el preu dels documentals com a valor de compra en el mercat audiovisual (esquema 3). Les distribuïdores venen paquets a les televisions. Aquesta taxació és variable segons la situació i conjuntura del mercat. El comprador estarà exempt de

l'exclusivitat d'exploració que normalment serà propietat dels productors, a no ser que l'hagen venuda a la teledifusora o a la distribuïdora.

Per tant, un dels objectius primordials del productor serà aconseguir sobradament els costos de producció. Normalment la producció independent no desenvolupa projectes si no té un finançament inicial clar i uns ajuts que permeten recuperar la inversió: “...cal buscar una coproducció o unes pre-ventes prèvies a la realització del documental i buscar la cabuda més adequada en el mercat multidifusiu...” (Rodríguez, 2001b). Cada vegada és disposen de més fons i ajuts europees que propicien el desenvolupament de projectes, planificació de finançament, guió, compra de drets, viatges, adaptacions, visites a mercat, etc. Projectar bé i avaluar els costos del conjunt del projecte és la primera inversió que cal realitzar. La distribució en el mercat per a un productor independent s'ha de transformar en guanys segurs si ha elaborat una bona planificació.

El cost anirà baixant de les emissions de les cadenes comercials o públiques en obert i *prime time*, després el *day time*, les televisions de peatge, fins aplegar a les temàtiques que seran aquelles que menys paguen. La gradació de la llista de preus (esquema 4) està sotmesa a més variabilitats, perquè depèn de la zona on ens trobem tindrem un valor en funció del nombre de teledifusores, la seua potencialitat de captar audiència o espectadors, i sobretot el nivell econòmic del país.

LA PRODUCCIÓ DE DOCUMENTALS A L'ERA DIGITAL

COSTS ACTUALS EN DÒLARS PER PAISOS SEGONS LA MULTIDIFUSIÓ ESCOLLIDA

PAIS	PLATAFORMA	FORMAT	DURADA	2 anys MITJANA TARIFA	any 2001 MITJANA TARIFA
Canadà	Terrestre	One-off	60	15.265	6.333
Canadà	Cable bàsic	One-off	60	5.137	6.250
Dinamarca	Terrestre	One-off	60	3.959	4.259
Dinamarca	Terrestre	One-off	90		4.000
Dinamarca	Terrestre	Series	60	3.200	2.500
Dinamarca	Cable bàsic	One-off	60	2.500	
França	Terrestre	One-off	60	64.075	43.250
França	Terrestre	Series	60	52.525	47.500
França	Cable bàsic	One-off	60	43.300	27.500
França	Cable de pagament	One off	60	18.175	11.500
Alemanya	Terrestre	One-off	60	34.845	41.542
Alemanya	Terrestre	One-off	90	170.000	100.000
Alemanya	Cable de pagament	One-off	30	15.000	20.000
Alemanya	Cable de pagament	One-off	90		65.000
Itàlia	Terrestre	One-off	90	25.000	13.000
Itàlia	Cable bàsic	One-off	90	7.500	70.000
Japó	Terrestre	One-off	60	42.667	26.125
Japó	Cable de pagament	One-off	60	11.000	22.500
Holanda	Terrestre	One-off	60	6.250	7.500
Holanda	Terrestre	One-off	90		7.000
Holanda	Cable bàsic	One-off	60	2.500	3.000
Holanda	Cable de pagament	One-off	30	10.000	
Holanda	Cable de pagament	One-off	60	12.200	
Espanya	Terrestre	One-off	60	12.840	8.500
Espanya	Cable bàsic	One-off	60	4.160	1.250
Espanya	Cable	One-off	30	6.000	2.500
Espanya	Satelite	One-off	60	3.667	
Regne Unit	Terrestre	One-off	60	30.728	66.250
Regne Unit	Terrestre	Series	60	30.000	25.000
Regne Unit	Cable Bàsic	One-off	60	17.108	8.333
Estats Units	Terrestre	One-off	30	30.728	66.250
Estats Units	Terrestre	One-off	60	31.750	52.500
Estats Units	Cable bàsic	One-off	30	500	
Estats Units	Cable bàsic	One-off	60	133.929	158.383
Estats Units	Cable bàsic	Series	30	41.500	69.457
Estats Units	Cable bàsic	Series	60	147.500	90.000
Estats Units	Cable de pagament	One-off	60	48.750	81.000
Estats Units	Cable de pagament	Series	60	750.000	380.000
Estats Units	Cable de pagament	Series	60	10.000	10.000

REAL SCREEN, maig 2001. Esquema 4

En qualsevol cas, les llistes de preus oscil·len segons temporades propiciades pels canvis de preferència en el consum

de gèneres televisius o el tipus de canal. Normalment les televisions comercials en obert privades o públiques tenen uns preus d'emissió més elevats, a continuació es situen els segons canals de les grans teledifusores, després les temàtiques i en darrer les de pagament per visionat que les que menys paguen per emissió.

Una vegada escollida i avaluada la fórmula de producció per part de la teledifusora i/o la producció independent; la televisió o el productor encarregats de vehicular el producte documental han de tenir en compte el format de documental per poder ubicar-lo en el model més adient de producció. Caldrà parlar doncs, de diferents modalitats de producció documental que respondran en cada cas a un tipus de necessitats, recursos, tècniques de producció i potencial humà.

Formats diferents –docuséries, docudrames o documentals etnogràfics- poden convergir en un mateix model de producció. Aquesta categorització serà difícil, perquè sempre dependrà de la complexitat de cadascun dels projectes. En el cas de les *docuséries* les tècniques i recursos de producció poden tenir afinitats amb el *documental etnogràfic*, perquè gran part de la producció descansa sobre un treball de camp a partir de diferents classes d'entrevistes enregistrat bàsicament en exteriors, fins i tot dramatitzacions o recreacions. Els resultats finals poden assolir-se a uns costos baixos com és el cas de les docuséries: *Explica'ns la teva vida* (2001) de TV3, o amb unes despeses de producció més significatives si el recorregut i les

situacions no són de proximitat: *Otros pueblos* (1983-93) de Luís Pancorbo per a TVE. Per tant, el productor pot fer ús d'un mode de producció on aglutinarà tècniques de realització o modalitats expressives i creatives diferents per a cada cas.

3.2. Modalitats i formats

Es proposa una tipologia base de tres modalitats de producció de documentals tenint en compte la difusió televisiva o cinematogràfica i els recursos propis de producció. Així tindrem els documentals de creació o cinematogràfics, els documentals de divulgació televisiva i els documentals educatius.

La primera modalitat de producció se n'ocupa dels documentals relacionats amb les obres úniques de llarga durada i de gran format, més concebuda per a la distribució cinematogràfica que en gran mesura s'acobla a una mecànica molt semblant a la de la pròpia indústria cinematogràfica. Els segons, abasten un ventall temàtic ample (història, arts, història natural, ciència i tecnologia, grans esdeveniments, estils de vida, viatges, *docusoaps*, costums socials, etc.) a partir de modalitats expressives més explicatives o més reflexives segons casos. Es tracta de la majoria de relats documentals produïts per a la televisió, amb una complexitat de producció que té una llarga gradació entre el relat de ficció i el reportatge televisiu. I en tercer lloc, es parlarà dels documentals educatius que tenen

unes tècniques de realització molt concretes i reiteratives on es compagina la producció en exteriors, interiors i gran suport de grafismes i simulacions. Aquesta modalitat també té una presència en la distribució televisiva, encara que inferior a la dels documentals divulgatius. La difusió principal està relacionada amb el món de l'ensenyament a partir de vídeo, CD Rom o DVD.

També estan els productes del cinema publicitari que necessiten unes tècniques d'enregistrament acurades i de complicació escenogràfica i una postproducció complexa. Espots, *promos*, *clips* musicals i els publireportatges en seran els principals protagonistes. Els agents publicitaris i els responsables d'imatge corporativa de les grans empreses o institucions ocuparan papers claus en aquesta modalitat de producció. Aquesta modalitat més industrial, que té una vinculació més indirecta amb el cinema documental pròpiament dit, no serà matèria d'anàlisi al present treball

Les tres categories bàsiques esmentades són el camp de treball que a diari la indústria de producció de documentals i la difusió televisiva o en *vídeo/CDRom/DVDRom home* empren.

3.2.1. El cinema documental

Els primers relats audiovisuals foren documentals i per tant exhibits als cinemes. Però prompte la indústria audiovisual va preferir els relats de ficció que entretenien més el públic i va deixar en un segon pla el cinema documental que requeria una

major atenció davant l'explicació dels fets presentats entorn de la realitat. Durant un temps (cinema mut, sonor i l'aparició del color) la presència del documental a les grans pantalles va estar ocupada en gran mesura pel cinema informatiu i propagandístic. Aquest tipus de documental tindria plena vigència fins el fenomen televisiu que a través dels seus espais informatius assumeix la finalitat bàsica de la transmissió de notícies.

La indústria del cine espanyola realitzaria una producció ampla sobre documents informatius i propagandístics en torn al conflicte de la Guerra Civil. I fins i tot, com és habitual en aquests casos, es posicionaria: "...la indústria que ni volgué ni pogué tenir un paper important en el procés de revolució social que es posà en marxa a la zona republicana, col·laborà en canvi de bona gana amb els militars i la *cruzada*." (Àlvarez i Sala, 2000: 79). Exemples cabdals en la producció de cine informatiu d'aquesta època van estar la valenciana CIFESA (*Compañía Industrial Film Española SA*), CEA (*Cinematografía Española Americana*) i NO-DO (*Noticieros y Documentales cinematográficos*). Aquest és el període de la filmografia espanyola documental més estudiat junt a *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932), com véiem a l'apartat 2.2. Autors com Saturnino Rodríguez, Mariano Cebrián, María Antonia Paz, Julio Montero, Román Gubern, Ramón Sala, Rosa Álvarez Berciano, Rafael R. Tranche, Agustín Sánchez, Vicente Sánchez Biosca, o Juan Carlos Ibáñez, han elaborat un compendi bibliogràfic des del punt de vista historiogràfic interessant i extens.

Però, el cinema sonor modificaria, en gran mesura, les improvisacions del rodatge. El fet que els diàlegs havien de ser gravats o els relats dels documentals adquirien una presència sonora, va impulsar una adequació i acotació de l'espai i el temps del relat que quedaven transcrits a un codi escrit. A partir d'aquest moment, es va veure la necessitat de comptar en una sèrie de planificacions prèvies al rodatge, com eren el guió literari i tècnic, així com el pla de rodatge. Per tant, el documental cinematogràfic sempre ha tingut unes fórmules de producció més semblants a les emprades en la producció cinematogràfica habitual

A partir d'aquest moment els documentals de gran format que perviuen en l'exhibició cinematogràfica són aquells més creatius o d'autor on més que divulgar, ensenyar o explicar allò que plantegen serà reflexionar sobre fets i fenòmens socials, polítics o econòmics. Aquest format documental tindrà presència a les sales cinematogràfiques de forma reduïda però continuada fins l'aplegada del fenomen neotelevisiu o de desregularització mediàtica. Caldrà fer una excepció, sobre els anys seixanta, amb la implementació de recursos tecnològics que possibiliten l'enregistrament del so sincrònic amb les imatges. Aquesta innovació suposarà una fita clau per al realitzador de documentals en gran format. És l'època que el cinema verité a través de les seues diferents modalitats pren volada, segon véiem a l'apartat 2.2.4 del capítol anterior.

A Espanya, també serà al llarg d'aquesta dècada quan es

reprén el gènere documental d'autor. Això sí, amb la convivència d'un NODO molt desmillorat pels informatius televisius que acabaven d'arrancar. Encara que NODO, malgrat la competència i la confluència informativa amb TVE, no quedarà inactiu fins el 1981. La seua extinció ve per "Llei 4/1980 i la darrera passada es realitza el 25 de maig de 1981" (Franche, 2001: 71). En qualsevol cas, els seixanta significaran l'inici d'un camí sense retorn per al cinema documental de gran format. Films de considerable interès són: *Franco, ese hombre* (1964) de José Luis Sáenz de Heredia, *Juquetes rotos* (1966) de Manuel Summers, *D'un temps, d'un país* (1968) o *El largo viaje hacia la ira* (1969) de Llorenç Soler. És una època de resistència on la llibertat d'expressió encara queda entredita. Per als autors de documentals compromesos mostrar l'altra realitat, la no oficial, no és tasca senzilla. Jacinto Esteva en *Notes sur l'immigration* (1960) li toca realitzar la seua obra des de Suïssa per tal de denunciar la situació de l'emigració espanyola a Europa. D'altres, com Llorenç Soler, optaran per una actitud de compromís des de l'interior a partir d'uns mitjans mínims de producció i realització: "... simplificació dels mitjans tècnics, amb un rodatge en molts casos en camera al muscle, sense il·luminació i a penes maquillatge, ha estat un esforç per tractar de convertir la història amb més realisme." (Larraz, 2001: 220). Aquesta actitud d'apropament a la realitat –dóna prioritat al contingut de la realitat respecte de la qualitat de les imatges filmades- a partir dels recursos més simples i la implementació tecnològica adient ha estat una constant que Llorenç Soler

manté fins els nostres dies.

Si els seixanta ens donen un cinema documental compromés des de la crítica o la reflexió sobre l'entorn sociopolític d'una dictadura que li costa desaparèixer, les dos dècades següents realment seran una eclosió d'obres que en gran mesura continuen abordant els mateixos temes. Cada vegada la censura té menys presència i es permet representar l'entorn social i polític de forma més directa. La filmografia documental de Basilio Martín Patino d'aquesta època és fonamental: *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) i *Caudillo* (1975) dissecionen l'adés i ara de la dictadura agònica. Patino aconsegueix "...establir autèntics discursos sobre la història espanyola del segle, des del compromís de l'intel·lectual amb la realitat, sobre la pervivència de certs comportaments atàvics, sobre les petjades de gents que ja no estan o que tal vegada mai no estigueren..." (Torreiro, 2001: 231). Però són molts més els realitzadors que s'apunten a la represa documental en obres com: *Lejos de los árboles* (1972) de Jacinto Esteva, *Sobrevivir en Manthausen* (1975) de Llorenç Soler, *El desencanto* (1976) de Jaime Chavarri, *La vieja memoria* (1977) de Jaime Camino, *Raza el espíritu de Franco* (1977) de Gonzalo Herralde, *Después de...* (1^a parte: *No se os puede dejar solos*, 2^a parte: *Atado y bien atado*) (1979) de Cecilia i Juan José Batolome o *Cada ver es* (1981) de Ángel García de Val entre d'altres. Una excepció de l'època és la de Julio Caro Baroja en *Las cuatro estaciones* (1972) i *Guipúzcoa* (1979) que serà el precursor del documental

etnogràfic contemporani. Baroja intenta “...rescatar *in extremis* les petjades d’una realitat en vies de desaparició o, si es vol, la de la fixació de les proves visuals i sonores que, una vegada consumada la seua inexorable putrefacció, la salvaguarden *sine die* de l’oblit i la desmemòria.” (Zumalde 2001, 251). Aquesta modalitat documental serà desenvolupada posteriorment per Eugenio Monesma, Luís Poncorbo, Carmen Sarmiento o Francisco Giner en format televisiu des de TVE per mostrar-nos la llunyania o proximitat de les formes de vida d’altres pobles o civilitzacions des de perspectives diferents.

Els anys noranta marcaran un canvi de tendència temàtica. Els directors de cinema documental cerquen altres motivacions. La consolidació de la democràcia porta aires nous. Continuaran fent-se obres compromeses, però ara per representar altres realitats. Alguns directors consagrats del cinema de ficció fan incursions puntuals en el camp del documental, com és el cas de: Carlos Saura amb *Sevillanas* (1992) o *Flamenco* (1995), Víctor Érice amb *El sol del Membrillo* (1992), José Luís Guerín amb *Tren de Sombras* (1996) o Ricardo Franco amb *Después de tantos años* (1994). També hi ha d’altres documentalistes que apleguen a rodar llargmetratges de ficció, o fins i tot a introduir la ficció en part dels seus documentals. Aquest, serà el cas de l’inesgotable Llorenç Soler amb les obres *Saïd* (1998) i *Lola vende ca* (2000). A banda Soler també realitzarà encàrrecs per televisió de significada importància com: *Ciudadans sota sospita* (1993) per a TVE i el guardonat *Francesc Boix, un fotògraf en el inferno*

(2000) per al Canal +. D'entre la resta de produccions més recents cal destacar: *Asaltar los cielos* (1996) i *Extranjeros de sí mismos* (2001) de José Luís López Linares i Javier Rioyo, *Inseguridad Social* (1999) de Pedro Rosado, *Monos como Becky* (1999) de Joaquín Jordà i Núria Villazán, *La espalda del mundo* (2001) de Javier Corcuera, *Asesinato en febrero* (2001) de Eterio Ortega, o *Capitanes de arena* (2000) de Alicia Pakareu.

Com hem vist, la producció documental d'exhibició cinematogràfica espanyola cada vegada pren més presència a les pantalles. Entre 1995 i el 2000 nou han estat les obres emeses en sales segons les dades de l'ICCA, que analitzarem amb més detall a l'apartat 3.3.2 en parlar de la distribució de documentals en sales d'exhibició cinematogràfica i les seues perspectives de futur.

Aquesta modalitat de producció documental ha emprat fins els nostres dies uns recursos i una planificació molt semblant a la de les obres cinematogràfiques, encara que amb un equip molt més reduït de persones i prescindint del quadre d'actors que sovint està substituït pels personatges entrevistats. La majoria dels treballs estan filmats i editats amb cel·luloide, tret de *La espalda del mundo* que està produïda amb vídeo digital, així com gran part de les obres de Llorenç Soler que aviat se'n passarà a la imatge electrònica. En alguns casos serà difícil tenir un pla de rodatge molt acurat i la previsió d'un guió tècnic o *story board*, però en altres el procés no ha diferit gaire del cinematogràfic, com en el cas de les obres de José Luís Guerín,

Carlos Saura o Víctor Érice. D'altra banda, la dependència de les imatges d'arxiu en gran part d'aquestes obres, en referir-se a un passat recent, ha estat una referència de treball bastant estesa.

Però, d'altra banda, aquest corrent també ha tingut una repercussió important en la difusió televisiva, a partir d'obres que inicialment han estat encàrrecs televisius com algunes obres de Llorenç Soler que véiem abans. I moltes d'altres com: *Lorca. Así que pasasen 100 años* (1998) de Javier Rioyo i José Luis López Linares coproduïda pel Canal + i Cero en Conducta, *Shara llamando a las puertas del cielo* (1996) de Pedro Rosado produïda per PRP Produccions, *Buñuel* (1984) de Anthony Wall coproduïda per la BBC i RM Arts, o *Un lugar llamado Chiapas* (1998) dirigit per Nettie Wild i produïda per Canada Wild Production. També és molt interessant l'obra compromesa que presenta el valencià Pedro Rosado sobre temes relacionats amb les causes d'alguns pobles que tenen manlevats molts dels seus drets: *Sahara. El sueño de la media luna* (1996), *Nicaragua lejos de los focos* (1997), *Chiapas. El dolor del sueño* (1999) o *Las cenizas del volcán* (2000).

La tendència a produir mitjançant tècniques cinematogràfiques ja comença a canviar. La producció en digital és un fet, i pot substituir a curt termini el cel·luloide en gran part d'aquestes obres. Sols, que caldrà quinoscopar bé si volem exhibir després en cel·luloide altra vegada, o bé projectar des de les sales d'exhibició en digital. Sense cap dubte, la segona opció és la millor i acabarà imposant-se. Formats digitals que pugen

substituir el super 16 mm o els 35 mm n'hi ha uns quants. Però d'això ja en parlarem al proper capítol de producció digital.

3.2.2. El documental i la divulgació televisiva

Moltes de les classes de documentals exposades al capítol anterior tenen alguna relació amb la divulgació científica. Si tenim en compte, que els coneixements humans estan "...relacionats, d'alguna manera, amb diferents disciplines científiques, podríem concloure en la consideració que tots els documentals divulguen continguts de la ciència." (León, 1999: 64). Veure el nivell d'implicació en la investigació científica de cada documental ens portaria a una tasca diferenciadora complexa d'aquells que són un mitjà d'investigació al servei de la ciència i els que divulguen a un nivell més generalista per al gran públic els sabers de les ciències. En qualsevol cas, uns i altres divulguen els continguts científics en registres diferents i per a destinataris distints. El terme científic fa referència a nombroses disciplines i està subjecte a interpretacions diverses. I encara més, si tenim en compte que tots els coneixements humans tenen relació amb alguna de les matèries de la ciència, cosa que podria donar peu a que s'interpretés qualsevol corrent documental com a divulgadora de la ciència.

Per tant, caldrà diferenciar inicialment dues modalitats de documentals: els científics i els pròpiament divulgatius. Els primers treballaran en tot moment sobre paràmetres científics i aniran destinats a un públic especialitzat o professionalitzat,

mentre que els segons seran més expositius o reflexius en explicar qualsevol fenomen amb una vinculació directa o indirecta amb la comunitat científica. Els documentals divulgatius estan concebuts per aplegar al gran públic, que s'interessa per plantejaments narratius senzills i ben construïts sobre temes de l'enciclopèdia bàsica del saber.

3.2.2.1. Els Documentals científics

Els documentals científics es situen més a prop del cinema científic dels inicis, com és el cas de Painlevé i d'altres corrents més contemporànies. Se n'ocupen de treballs de recerca als diferents apartats de la ciència, amb una difusió que no va més enllà de la comunitat científica. Aquests tipus de relats podrien no ser suficientment entenedors i suggestius per al gran públic, perquè més que explicar conceptes generals i la seua projecció social, el que plantegen són experiències que intenten demostrar de forma contrastiva els comportaments dels agents analitzats. *Els riscos laborals del Fisioterapeuta* (1998) o *Les intervencions de tumors facials* (1996) són exemples que jo he realitzat per a la Universitat de València on s'estudien unes tècniques molt concretes utilitzades en la prevenció d'accidents laborals del fisioterapeuta o els diferents tipus d'intervencions que es poden realitzar per a l'extracció de les tumefaccions facials.

Aquesta modalitat de producció és molt diferent respecte

a les sèries divulgatives construïdes per a la televisió. Es tracta d'enregistrar en continuïtat unes experiències amb un maquinari especial, on fins i tot s'haurà de recórrer a mitjans de creació d'imatges de síntesi per reconstruir passatges difícils de filmar. Els principals instigadors d'aquests projectes són els centres de recerca, les fundacions i les Universitats que sovint els hi toca fer de productors i distribuïdors.

El documental científic necessita en tot el procés de producció la presència del científic o de l'equip investigador. El guionista, el realitzador o el muntador hauran de tenir molt en compte les acotacions dels científics. I el productor haurà de preveure un temps de rodatge i un equipament que s'ajusten a unes necessitats molt concretes i poc habituals. A més a més, el procés de postproducció tindrà una complexitat perquè necessitarà de grafismes, animacions, simulacions, etc. pròpies d'un maquinari de postproducció digital amb aplicacions un poc especials. Ens trobem doncs, davant d'una modalitat de producció que necessita d'unes tècniques i recursos de treball diferents a la realització d'altre tipus de projectes. I a més a més, caldrà afegir un pressupost que en la majoria dels casos no està al nivell de les necessitats. Aquest problema de manca d'un finançament adient –no és el cas dels grans projectes mundials I+D o algunes recerques emblemàtiques- ha estat una constant, però l'aparició de canals microtemàtics amb uns destinataris molt concrets, pot encetar tot un seguit de produccions en algunes línies de recerca científica. Canals especialitzats de peatge o mecanismes del tipus VOD, orientats als professionals

o a les comunitats universitàries, poden ser un bon reclam per posar estabilitat a la producció de documentals científics.

Documentals a l'entorn d'experiments espacials com els realitzats per l'Agència Espacial Nord-americana NASA o respecte de l'accelerador de partícules atòmiques CERN, no n'hi ha tants. Documentals produïts per les universitats, fundacions o centres d'investigació n'hi ha més, però tal vegada produïts a partir d'una carència important de recursos tècnics i creatius.

La producció de documentals científics és modesta i caldrà trobar-la arreu de la comunitat universitària mundial o a partir de moltes fundacions que han trobat l'ajut des de la iniciativa privada. Si fem un poc d'història, vegem que la medicina i l'astronomia han estat disciplines capdavanteres en aquest tipus d'iniciatives. L'experiència del francès Jules César Janssen amb el seu *revolver cinematographique* per enregistrar el 1874 el pas de Venus davant del sol o les experiències del rus Boleslaw Matuszewski el 1897 que filma diferents intervencions quirúrgiques (Raichvarg, 1991: 184). També per aquesta època, a Gran Bretanya es realitzen pel·lícules de temes mèdics. El Dr. Parchen fa tres documentals sobre diferents malalties. I mes tard, l'empresa *Urban Trading* fundada per Charles Urban produeix una sèrie de treballs dignes d'allò que posteriorment s'anomenarà cinema científic. Dos exemples significatius són: *Móns invisibles (Unseen World, 1898)* i *La circulació de la sang sobre el peu de la granota (Circulation of the Blood in the Frog's Foot, 1903)*. Aquest tipus

de treball, que, en un principi, es redueixen a la comunitat científica, prompte passen a l'exhibició cinematogràfica com a noticiaris o curtsmetratges que precedeixen les pel·lícules de ficció. Francesos, italians o alemanys prenen diferents iniciatives i s'enceta una etapa de realització de productes pretesament científics que van destinats al gran públic. Ja en el primer quart del s.XX, s'introduiran temàtiques entorn a les ciències de la natura que donen més possibilitats narratives i l'aparició de possibles actants del món animal.

La revista francesa *Sciences et Voyages* dedica un espai regular a la crítica de cine científic. Als Estats Units es realitzen notables experiments com el del Dr. G.R. Ganti el 1924, que filma un conreu de teixits orgànics. També a Anglaterra es desenvolupen diferents iniciatives. La companyia petrolífera *Shell Film Unit* crea una unitat a petició John Grierson de creació cinematogràfica sota la direcció de Edgar Anstey i Arthur Elton. Aquesta unitat mantindrà la seu activitat fins el 1954 amb un munt de produccions de caire científic de les quals cal destacar: *Atomització (Atomization, 1949)* i *El món rival (The Rival World, 1954)*.

Durant aquesta època, una part important dels realitzadors de cinema científic ja pensa plenament en l'exhibició per al gran públic. Ens trobem aleshores en l'aparició d'un format, que, malgrat tenir una temàtica científica explica relats fàcils d'entendre per a qualsevol persona no especialitzada. De fet, comencen a utilitzar-se animacions en

algunes escenes per tal de fer-les més intel·ligibles. Aquestes innovacions van suposar una crítica per part d'alguns membres de la comunitat científica perquè les consideraven com un mitjà massa pedagògic que no podia substituir al documental com a forma d'expressió del cinema científic.

També, l'aparició del cinema sonor i la incorporació de narradors o conductors dels relats no tindrà massa bona acollida per part d'alguns científics, perquè observen com els guionistes utilitzen punts de vista equivocats i unes emfatitzacions innecessàries per tal de construir reclams fàcils per als espectadors. Els productors i guionistes estan ja plenament d'acord en dissenyar uns relats que siguen entesos per un gran públic, cosa necessària per aconseguir una major difusió. Prompte començaran a aparéixer projectes que aniran més enllà de la comunitat científica. D'aquesta manera la situació dels documentals científics es quedarà sota el domini dels centres d'investigació i les Universitats com a responsables de la seua producció, la difusió i l'explotació fins els nostres dies.

3.2.2.2. Els documentals divulgatius

Les bases del documental divulgatiu de la televisió van estar descobertes abans d'inventar la imatge electrònica. I malgrat que continuaran fent-se documentals més des de l'òrbita de l'observació i el món científic, la majoria de la producció optarà per la via més comercial o divulgativa, mentre

que els projectes científics pròpiament dits seran cada vegada més domini de les fundacions i els àmbits propis de la recerca. Alguns projectes científics d'aquesta època de transició són els que el Ministeri d'Informació anglés produeix per al col·lectiu mèdic com: *Sarna (Scabies, 1943)*, *Transfusió de sang (Blood Transfusion, 1942)* i *Penicilina (Penicillin, 1944)*.

A finals dels quaranta a Canadà el National Film Board produeix diversos documentals divulgatius, entre els quals destaquen els dedicats a qüestions de salut mental (León, 1999: 68): *Mecanismes mentals (Mental Mechanisms, 1948)*, *El sentiment de refús (The Feeling of Rejection, 1947)*, *El sentiment d'hostilitat (The Feeling of Hostility, 1948)*, *Sobredepèndencia (Overdependency, 1949)* i *Sentiments de depressió (Feelings of Depression, 1950)*.

Per tant, els documentals divulgatius ocuparan una part de la programació televisiva des de la posada en funcionament de la imatge electrònica fins els nostres dies, tal i com veurem a l'apartat 3.3.3. del present capítol. Eric Barnouw destaca "la sèrie *Nova*" (Barnouw, 1996: 274), produïda per la televisió pública nord-americana (PBS), com un projecte que recull la filosofia de la divulgació científica amb una bona acollida pels propis científics. En aquesta línia, cal subratllar també el paper que han jugat el centre de producció de documentals de la BBC situat a Brístol i el naixement de la National Geographic el 1961 que han marcat les línies de producció de documentals divulgatius fins els nostres dies. També caldrà afegir el paper

exercit per les principals televisions públiques europees, Japó i Austràlia que prompte encetaran unitats de producció de documentals pròpies.

Fins ara, s'ha vist com els documentals divulgatius marquen una diferència significativa amb els films o documentals científics, encara que poden tenir punts de convergència en parlar d'algunes sèries divulgatives de caire més pròpiament científic com el *Viaje al cuerpo humano* (2000) coproduïda per la BBC i el Canal + que hem vist anteriorment. Es tracta d'allò que s'anomena documental de divulgació científica i es situa en la frontissa del documental científic i el documental divulgatiu de televisió.

Per tant, es veu l'existència d'una gradació de formats o subgèneres que el productor independent o corporatiu ha de tenir en compte en abordar qualsevol projecte documental i en voler divulgar un concepte, un esdeveniment o un aspecte del saber. Tindríem doncs: els documentals científics, els documentals de divulgació científica i els documentals divulgatius.

Però, a l'hora d'abordar la realització i l'estructuració narrativa dels continguts dels documentals divulgatius o de divulgació científica podem fer-ho des d'una doble intencionalitat. Una, més expositiva i lligada a la narració omniscient pretesament objectiva amb "predomini de la funció referencial" (González Requena, 1988: 94) i un ús predominant de les tècniques més cinematogràfiques, com *Lobos de*

Yellowstone o *Laponia: tierra de la luz nocturna* (1999) de National Geographic. I altra, més elaborada a partir de la introducció d'una varietat de punts de vista que exposen una realitat més reflexiva, amb més narradors –personalitzats o omniscients– que ens apropen a una realitat complexa mitjançant tècniques cinematogràfiques i/o periodístiques, com és cas de *Alberti, de lo vivo y lejano* (1998), produïda pel Canal +. Tal vegada, que els temes socials, les biografies o la història prefereixen la segon, mentre que la història natural s'expressa de forma més expositiva. Tal vegada que aquestes preferències o intencionalitats narratives es belluguen segons les tendències o modes de la divulgació televisiva de cada moment. En aquest sentit, ja fa anys que l'enfocament exòtic i paradisiac de les normes de convivència estables de la història natural comencen a veure's d'altra forma més reflexiva, i fins i tot crítica respecte d'alguns agents que trenquen l'equilibri natural. Exemples de produccions recents són: *Pantanal* (1997) una coproducció de Discovery Chanel i Vic Banks Productions, *David Attenborough en el Paraiso* (1998), *Congo. Laberinto de ríos* (2001) de la BBC, o la sèrie espanyola de Luís Miguel Domínguez en *Amazônia, última llamada: planeta amazónico* (2001) coproduïda pel Canal + i New Atlantis, on la interrelació d'agents que han contribuït a la desfeta de l'Amazonia queda clara, malgrat la narració emfatitzant del conductor que acaba engolint les bones intencions del guió inicial.

El que fou director de documentals de la BBC, Will Wyatt fa una llista exhaustiva per classificar els diferents formats de

documentals que aleshores emetia i produïa la cadena. Will en parla de :

- “Documentals informatius (*informational reports and explanations*): programes sobre qüestions temàtiques on el comentari domina les imatges.
- Documentals directes (*verité*): tracten aspectes de la realitat a partir d'entrevistes i amb una interrupció mínima del registre.
- Documentals de narració personalitzada (*personality documentaries*): on el narrador/conductor es converteix amb el personatge principal que marca totes les pautes narratives.
- Documentals d'investigació (*investigative documentaries*): sobre temes històrics o d'actualitat on les fonts documentals enregistrades prenen un gran valor.
- Documentals d'entreteniment (*entertainment documentaries*): que desenvolupen un tema amb tècniques suggestives per aconseguir l'esbarjo de l'espectador.
- Documentals històrics (*historical documentaries*): realitzats normalment a partir de materials d'arxiu acompanyats del registre d'alguns testimonis.
- Documentals de perfils o retrats (*portrait and profiles*): que ofereixen una visió d'una persona o institució,

— Documentals dramatitzats (*dramatised documentaries*): que plantegen fets reals amb la utilització d'actors extrets puntualment de cada situació." (Wyatt, 1983: 3).

Aquest ventall de documentals divulgatius de televisió recull els diferents tipus de formats que es feia en aquell moment des de l'òptica de la difusió, i encara avui pot tenir vigència.

Jaime Barroso proposa una divisió temàtica a l'hora de classificar els documentals en: educatius, informatius, estètics, experimentals, socials, d'art, científics i d'investigació, i culturals. També parla, en abordar cadascuna de les categories, de tres intencions: "estètica, informativa i científica." (Barroso, 1996: 506). La proposta de Barroso té més en compte els continguts del tractament argumental i de realització que se li vulga donar a l'estructura narrativa.

Però, malgrat que introduïm fórmules televisives noves a partir de petites adaptacions, formes expressives diferents o modalitats argumentatives vàries; sempre ens trobem davant d'un enfocament més expositiu o més reflexiu a l'hora d'abordar la producció de qualsevol documental divulgatiu de televisió. És a dir, podem donar una visió d'una realitat uniforme, de consens o no qüestionada; o bé podem representar una visió d'una realitat que sí és qüestionada i que és més complexa i dinàmica.

Bienvenido León entén l'existència de dos modes diferents de realització de documentals televisius amb

conseqüències directes per al productor: “...els documentals que podem anomenar de cine directe o cinema verité ... que tracten de cercar més espontaneïtat, frescor, menys preparació i filmació de plans seqüència amb camera al muscle... per tal de aconseguir una realització més viva i real. I altres documentals més clàssics... on les imatges obeeixen a una planimetria estudiada, les escenes estan preparades.... Aquesta modalitat, requereix un major equip humà i un equipament tècnic millor...” (León, 2001a).

Els documentals divulgatius ocupen majoritàriament els espais documentals de la programació televisiva en les seues diferents variants. Encara que, caldrà tenir en compte la visió de productors i difusors que es plantegen estratègies diferenciades segons cada format. Mentre que el productor empra plantejaments i recursos molt diferents davant de cada modalitat, el difusor i/o distribuïdor pagarà un cost també diferent segons cada modalitat en funció del tipus de finestra d'exhibició final.

Des de la perspectiva del productor, propose (Francés, 2001: 1-2) un pla de producció que avalue les necessitats narratives i els recursos de treball per tal d'enllestir una planificació adient. Caldrà doncs, definir la modalitat de producció o tipus de documental divulgatiu que ens dirà les necessitats i els recursos que precisa el productor per fi d'enllestir qualsevol projecte. Si no partim d'unes premisses prèvies que ens marquen les necessitats de personal, les

tècniques de narració i realització, els condicionaments tecnològics, les ubicacions i el pla de rodatge, la difusió i destinataris als quals s'adreça..., difícilment podrem plantejar-nos el tipus de guió, la planificació del projecte i la seua avaluació.

MODALITATS DE PRODUCCIÓ DE DOCUMENTALS TELEVISIUS

CIENTÍFICS	
TEMA	Experiència molt particular de qualsevol disciplina científica
DISTRIBUCIÓ	La comunitat científica: <i>video home</i> , cable, canals microtemàtics..
TRACTAMENT	La narració observa i descriu l'experiment i la direcció científica
PLANIFICACIÓ	Especial segons les necessitat de cada experiment
FILMACIÓ	Equip de filmació específic ajustat a les característiques de cada rodatge
ELECCIÓ DE FORMAT	Suports digitals que s'ajusten al nivell d'experimentació
POSTPRODUCCIÓ	Postproducció digital amb elements especials de composició i animació
DURADA	Variable segons casos. Però no solen passar els 30'
DIVULGACIÓ CIENTÍFICA	
TEMA	Temes genèrics no experimentals de qualsevol disciplina científica
DISTRIBUCIÓ	Televisiva comercial en <i>prime</i> , TV temàtica, Vídeo home, DVD, VOD...
TRACTAMENT	Trama argumental descriptiva que explica les parts d'un procés
PLANIFICACIÓ	Planificació molt acurada i elecció selectiva de les situacions
FILMACIÓ	Equip de filmació complet
ELECCIÓ DE FORMAT	Filmació digital amb formats sense compressió, HD o cel·luloide.
POSTPRODUCCIÓ	Postproducció digital sense compressió
DURADA	Normalment entre els 45' i els 60'
DIVULGATIUS	
TEMA	Temes generals que poden tenir una vinculació indirecta amb la ciència
DISTRIBUCIÓ	Televisió en obert i canals temàtics
TRACTAMENT	Narració expositiva i/o reflexiva de l'estructura argumental
PLANIFICACIÓ	Planificació orientativa prèvia amb selecció de situacions
FILMACIÓ	Filmació digital que de vegades usa recursos del reportatge
ELECCIÓ DE FORMAT	Formats de compressió mínima
POSTPRODUCCIÓ	Postproducció digital d'altres prestacions
DURADA	Gran varietat: des de les càpsules documentals als documentals de 90'

FRANCÉS, M. Esquema 5

L'esquema (esquema 5) recull el plantejament desenvolupat al present apartat. La proposta de modalitats de producció de documentals televisius que es planteja al

productor contempla: documentals científics, documentals de divulgació científica i els documentals divulgatius. Mentre que els documentals científics seran més de caire observador i d'exposició contrastada de la informació, els documentals de divulgació científica preferiran una intencionalitat més explicativa i de referencialitat, i la gran part de formats de divulgació televisiva optarà per formes expositives, reflexives o mixtes.

Però els espais de la programació televisiva de documentals o dels programes *factuals* de televisió, encara que s'alimenten majoritàriament d'aquestes modalitats de documentals, també s'abasteixen puntualment de documentals de creació i d'autor per cobrir programacions temàtiques de les cadenes generalistes o a les plataformes digitals, així com de documentals educatius que cobreixen la programació educativa i cultural.

3.2.3. El documental a la televisió educativa.

La producció de programes educatius de televisió i la realització de documentals educatius (vídeo educatius, videogrames, audiovisuals didàctics o multimèdia) no està barallada, sinó tot el contrari. Les televisions no podrien planificar aquests programes sense la implementació necessària de relats educatius propis del gènere documental. D'altra banda les escoles i centres educatius també s'han interessat per

aquestes emissions televisives en moltes experiències a mode d'una escola oberta o *open university*. I podríem anar més enllà, en estar d'acord amb l'afirmació que "...l'escola pot educar a veure la televisió..." (Agauded, 2000: 232). José Ignacio Agauded creu que des de les aules es poden potenciar les llibertats bàsiques de la comunicació. No cap dubte que el sistema educatiu necessita de la televisió i que la televisió ha de tenir una perspectiva educativa com a referent i objectiu de partida.

El decurs de la història televisiva ha tractat el sistema educatiu de forma desigual. Les televisions públiques europees han jugat sobretot un paper clau a l'època paleotelevisiva amb la introducció de la televisió educativa. Però aquest període d'eclosió de televisió educativa va estar malmés amb l'emergència de la televisió comercial i la consegüent retallada dels espais culturals i educatius. L'assumpció de la comercialització televisiva per part de les televisions públiques les ha portat al parany de l'audiometria i la lluita de les audiències, deixant de banda els objectius bàsics que un servei públic ha de garantir. Aquesta situació de falta de tractament dels espais educatius i culturals a les iniciatives televisives públiques necessita urgentment una revisió. Una televisió pública ha de ser un servei públic que no sols té l'obligació d'informar i entretenir, sinó també ha de trametre els valors del coneixement i la projecció del patrimoni cultural.

La societat de la informació o del coneixement, en la qual

comencem a situar-nos, ha canviat el cicle biològic del coneixement. Per primera vegada en la història de la humanitat, el cicle dels esdeveniments és menor al cicle vital d'una persona. “...Estem entrant en una societat que pot produir diferents canvis de coneixement en una vida d'una persona.” (Majó, 2001: 1). Nicholas Negroponte ja fa uns anys que afirmava: “...a les escoles, els xiquets tenen l'oportunitat de veure el mateix des de moltes perspectives.” (Negroponte, 1995: 272). Però, aquesta possibilitat d'aportar un munt d'informació sobre un mateix tema pot ser perillosa si no s'estableixen sistemes de selecció de continguts per tal de defugir la informació aberrant o sorollosa. En aquest sentit, la nova televisió cada vegada més fragmentada, la indústria multimèdia i l'Internet tenen moltes coses a dir. I sobretot, aquelles propostes fetes des de plataformes o mitjans públics que han de vetllar per educar una societat nova que necessita d'un aprenentatge permanent i un reciclatge de conceptes que s'han de trametre als ciutadans dintre dels seus espais d'oci mitjançant diferents fórmules multidifusives.

L'increment de les hores d'oci en un nou espai d'interrelació social i laboral ha de donar l'oportunitat del reciclatge permanent a gran part de la població adulta. I també, l'altre oci, el de la població escolar ha de ser revisat: “...el problema del rendiment escolar hipotecat per l'oci cal que siga invertit.” (Percebal, 2000: 65). La mundialització no pot portar-nos a un neomercantilisme. Els valors culturals permanents i concrets de cada poble no poden estar sota la dependència de les iniciatives privades. El poder de la democràcia participativa té la

clau per encetar una nova època de transmissió de coneixements i valors a tota la ciutadania. Els mitjans tecnològics, la multidifusió i la possibilitat d'interaccionar propiciats per la revolució digital faciliten plenament la incorporació d'espais divulgatius, educatius i culturals.

Una vegada situats en l'estreta franja que dedica avui la programació televisiva als vídeos i documentals educatius, caldria que ens plantejarem què entenem per televisió educativa?, quins tipus de relats televisius o multimèdia hi pertanyen? i quina ha estat la seua difusió i presència?.

La televisió educativa ha estat una eina de formació complementària a l'aprenentatge de les aules. Països com Gran Bretanya, Canadà, Estats Units, Alemanya, Bèlgica, Suècia o Itàlia en tenen una llarga experiència. La televisió educativa està construïda a partir d'uns espais que combinen documentals divulgatius, cursos d'idiomes, videogrames, reportatges, debats, magazins culturals, programes d'entreteniment, i fins i tot formats dramàtics on la "...representació d'una història curta es reforça amb l'aparició en pantalla d'esquemes, dibuixos o efectes especials." (Albero, 1984: 39). Aquesta ampla representació de gèneres i formats televisius es fa amb una perspectiva formativa de concentració de valors i coneixements que poden anar adreçats a diferents segments de la població.

A l'Estat espanyol l'actitud política d'integració de la televisió educativa a la única programació televisiva de la TVE és produeix molt tardanament. A la dècada dels vuitanta, Teresa

Clement i Lurdes Molina ja detecten amb experiències realitzades a les escoles catalanes que l'ús del vídeo comença a ser un "...mitjà d'anàlisi d'actituds, valors, sentiments, que es posen de manifest mitjançant les actuacions dels personatges o el desenvolupament dels fets visualitzats." (Clement i Molina, 1987). La televisió educativa, si vol aconseguir els seus objectius, ha d'estar ben elaborada amb la introducció dels continguts adients no viciats en cap moment per la mediatització política. I a més a més, els espais educatius o els videogrames han de ser relats amens i han de tenir una construcció narrativa fàcil i atractiva que enganxen fàcilment als seus destinataris. José Manuel Pérez Tornero diu que: "l'única diferència entre aquest tipus de televisió i la convencional són els valors que la sostenen i la seua finalitat última." (Pérez Tornero, 1994: 168). Són els valors del progrés científic, la defensa de la realitat intercultural, la solidaritat, la pau... . En definitiva, l'educació des del respecte, la convivència i el contrast de diferents punts de vista. Aquesta ha de ser una fita amb moltes coincidències a la de qualsevol societat o Estat que aspire a la seua lliure vertebració sense caure amb temptacions d'implantació d'idearis polítics concrets.

Si entrem més a detallar els diferents models de televisió educativa veurem que fins els nostres dies s'han experimentat dues possibilitats. Una televisió/escola que aspira a ser un model substitutori del sistema educatiu clàssic amb un desenvolupament curricular propi que arbitra tot un espai de programació que compartimenta diferents formats, gèneres i càpsules de continguts degudament ubicats a fi d'aconseguir una

coherència de conjunt. Aquest format, encara que és plantejat com una fórmula alternativa, sempre ha aspirat a ser un complement de l'aprenentatge en directe de les aules. D'altra banda, també podem trobar una televisió educativo-cultural de reforç que planteja puntualment peces soltes més de caire divulgatiu. En aquest cas el ventall dels destinataris pot ser més gran i qualsevol format documental dels vists fins al moment ens podria valdre.

En qualsevol cas, el vast gènere documental es converteix en peça clau d'aquest nou espai televisiu o videogràfic (Pérez Tornero, 2000: 22-23). Ens trobem davant un documental que s'acoba a unes característiques especials i genera una altra modalitat de cara al productor amb uns paràmetres i peculiaritats creatives, uns recursos tècnics i humans o unes tècniques de realització que necessiten una planificació de producció ben diferent. Sovint s'ha anomenat a aquest nou producte *videograma*, i fins i tot, se l'ha aplegat a considerar com un relat aliè al gènere documental: "s'hauria d'aconseguir que no s'identifiqués necessàriament videograma didàctic amb un tipus concret de programa, sovint de caràcter documental o en forma de reportatge..." (Ferrés, 1992: 50). Tal vegada que aquesta afirmació siga excessiva, atés que qualsevol vídeo educatiu garanteix les pautes bàsiques del gènere documental que véiem a l'esquema 1 del capítol anterior. Fa temps que vaig plantejar una caracterització pròpia per al vídeo educatiu: "...les seqüències tenen una ordenació en blocs temàtics, existeix un elevat sincronisme del codi oral i el codi visual, la introducció de

conceptes és progressiva, apareix la redundància informativa, la inserció abundant de grafismes i esquemes és habitual, etc.” (Francés, 1994: 33). En un afany de donar-li vida pròpia i caracterització al videograma, Santiago Mallas en parla també del ritme com un tret important a considerar en qualsevol videograma, perquè estima que la cadència de comprensió del nostre sistema cognitiu ha de tenir sempre un bon nivell de recepció per poder entendre els continguts plantejats. “Les construccions didàctiques acostumen a ser més aviat lentes, pausades –no pas tedioses-, a fi de propiciar l’observació i la interpretació.” (Mallas, 1986: 36). Pere Lluís Cano subratlla l’hegemonia del context i la referencialitat del vídeo didàctic: “...és més important la versemblança històrica que no pas el versemblant fílmic.” (Cano, 1987: 39). Però encara es podrien traure més pautes narratives o de realització. I fins i tot, modalitats diferents de producció de vídeos educatius. Per exemple, no és el mateix resoldre un vídeo educatiu explicatiu de com es pinta un quadre *El arte como argumento educativo* (1998) produït per la Universitat de València, o de com s’aprén una llengua *Curs de Valencià* (1994) realitzat per la Generalitat Valenciana. En tots dos i molts d’altres vídeos educatius he col·laborat estretament des de la realització i/o producció i he aplegat sempre a la mateixa conclusió: el documental educatiu és un format amb entitat pròpia que es diferencia dels documentals divulgatius. Tots dos formats omplien els espais de la televisió educativa però amb utilitats i objectius diferenciats. Mentre que el documental educatiu segueix al peu de la lletra els

continguts curriculars, el documental de divulgació sempre és més generalista i extens. A més a més, els documentals educatius han d'anar acompanyats d'una guia d'explotació didàctica per treballar-los en diferents sessions a les aules a fi d'explotar-los didàcticament. El vídeo educatiu sempre és més polivalent perquè pot ser una part de la televisió educativa. "Un videograma ben dissenyat i realitzat ofereix una certa flexibilitat d'encaix programàtic i un marge d'explotació ampli. Aquesta circumstància fa més aprofitable l'oferta de les produccions didàctiques." (Mallas, 1986: 34). La seua flexibilitat no sols es situa a l'àmbit de la programació i emissió televisiva, sinó que també propicia una distribució molt més segmentada mitjançant vídeo/DVD, jocs educatius i enciclopèdies audiovisual, així com la possibilitat d'accés mitjançant serveis *on line* o VOD que directament ens donen les opcions de consultar, interactuar o descarregar.

El tret més important que ha propiciat la digitalització informativa als vídeos educatius, ha estat la possibilitat d'interacció en pregunta/resposta que és la relació de causa/efecte bàsica del sistema educatiu. Des de sempre havia estat una referència important per a qualsevol videograma el seu dinamisme: "per tenir eficàcia, l'ús d'aquest mitjà ha de ser actiu en el sentit més ample del terme." (Molina, 1990: 41). Ara mitjançant la televisió digital els serveis interactius són possibles, i els productes multimèdia o hipermèdia ens poden oferir l'enciclopèdia del saber d'una altra manera. Només estem als inicis d'un model més participatiu d'aprenentatge. Les

experiències de F. Skinner han estat amplament superades. Avui es pot interactuar no sols amb el maquinari sinó també amb els educadors o amb els especialistes des d'una plataforma informatitzada que dispose les aplicacions adients.

Des dels primers programes educatius de la paleotelevisió que es limitaven a filmar el professor en classe a mode de *talking head*, fins als multimèdia educatius que ens permeten fer diferents itineraris interactius segons ens convinga per aplegar a cada minirelat educatiu de caire documental perfectament inserit, hem recorregut un llarg camí en molt poc de temps.

Els programes educatius que més joc han donat a les televisions han estat els cursos de llengües. Els casos de *Follow me* o de *That's english* de la BBC són un referent clau que han recorregut les televisions del món en la mesura que l'anglès s'ha convertit en una llengua de relació externa i de recerca important. Però també des d'una altra vessant de les audiències la programació infantil ha generat programes de renom com *Sesame street* també de la BBC.

Però tal vegada, el model creat per l'*Open University* (1971) anglesa és el més emulat en la teledifusió educativa arreu del món. Aquest model que en un principi estava destinat a l'aprenentatge d'adults ha obert el ventall de destinataris segons les teledifusores que l'han posat en pràctica, bé des del doblatge i l'adequació, o bé a partir de la importació del format d'espai educatiu. En qualsevol cas, aquesta proposta sempre ha portat

tota una bateria d'aplicacions complementàries de reforç al simple espai televisiu com: llibres de text, guies, altres audiovisuals, CDRoms, DVD...

Els anys seixanta i setanta van estar claus per a la posada en marxa d'aquest tipus d'experiències. "A Polònia es crea la *Televisión Politécnica*, especialitzada en diferents matèries de les ciències exactes; el Consell d'Europa recomana la creació de la *Teleuniversitat Europea de l'Educació a Distància* amb seua a Florència; també França i Alemanya enceten espais televisius de caire universitari; Japó i Austràlia incorporen la *University of the Air*; i als Estats Units s'estableixen tres centres pilot en aquest sistema: *Stanford University* a Califòrnia, *The Chicago TV-College* de Illinois i el centre de la *State University of New York*." (Albergo, 1984: 51).

El cas de la televisió educativa a l'estat espanyol desenvolupat amb la coordinació de les autoritats educatives és recent. Fins el conveni que signen el Ministeri d'Educació i TVE el 1992, havien existit uns espais didàctics i formats de televisió educativa que no contemplaven els currículms oficials del sistema educativa. Serà a partir d'aleshores quan es posen en marxa projectes com *l'Aventura del Saber* (1993). També en aquesta època s'enceta la *Televisió Educativa Iberoamericana* com a conseqüència de la cimera iberoamericana de caps d'estat i de govern. Però tots dos projectes van aplegar en el moment de l'eclosió de la televisió comercial i la introducció de la televisió de peatge, cosa que realment ha enfeblit la filosofia

inicial projectada. Tampoc les televisions públiques nascudes des de les autonomies han aplegat a vertebrar espais educatius amb entitat pròpia, malgrat l'existència d'experiències puntuals com: els programes de la televisió educativa iberoamericana *A Saber* en Telemadrid, *Iguskela* d'Euskal Telebista, alguns programes (*Curar-se en salut*) patrocinats pel Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya i emesos per TV3 des dels seus inicis, *El club de las ideas* de Canal Sur, o *Escola a casa* espai educatiu de la televisió gallega.

Vídeos o documentals educatius se'n produeixen sovint per a la difusió fora de les programacions educatives a les emissions en obert de les televisions públiques o privades, i fins i tot els canals de peatge també aporten alguna creació d'aquest tipus. Alguns exemples significatius de produccions d'un cost elevat poden ser: *El principio de la vida* (1999) de la Open University de la BBC coproduïda per Erikson & Nilson Productions amb col.laboració de ZDF, Arte, RAI 3 i NHK; *Primates* (2000) coproducció de la BBC i el Discovery Chanel per als canals temàtics que gestionen conjuntament People + Arts i Animal Planet; *Criaturas robòticas* (2000) coproduïda per la BBC i TLC; o *Neanderthal* (2000) de Wall to Wall TV. Les grans produccions de documentals educatius estan abocades a la multidifusió mundial. Però, la majoria de peces documentals per a la televisió educativa són de durada més curta i de costs molt més reduïts. La sèrie d'*Energías renovables* (2000) coproduïda per a Canal + a càrrec de Producciones Faro i Sogecable és un exemple on vegem un repàs del funcionament

de les energies alternatives de biomassa, minihidràulica, eòlica o solar, des d'un plantejament menys pretensions en els recursos de producció emprats i amb uns resultats acceptables.

El futur de la televisió educativa passa indefugiblement pel potencial interactiu de la televisió digital i el multimèdia. Caldrà implementar nous relats o videogrames més fraccionats que encaixen en el macrorelat multimèdia. És el cas dels jocs educatius o les enciclopèdies multimèdia que il·lustren molts conceptes mitjançant petites *movies*. *Movies* explicatives que resulten ser minidocumentals ordenats a l'entorn d'un macrorelat lligat per un mapa conceptual amb possibilitat de lectura no lineal i diverses aplicacions interactives. Com per exemple: *Àrtico i Antàrtico*, *Dinosaurios*, *Vida Prehistòrica*, *Jungla Tropical* (2000) de la BBC o *El Atlas interactivo de la Historia Universal* (2000) realitzat per Network TV. La multidifusió d'aquests productes i la distribució des de televisió, en DVD, VOD, *on line* o Internet ja és una realitat. Domingo Corral, director del canal TCM, parla d'una major segmentació del mercat i del valor emergent de les produccions interactives: "...una major segmentació dels continguts, és a dir, cada vegada es van a realitzar productes mes *ad hoc* més adaptats a cada audiència i cada necessitat... Va haver més serveis interactius..." (Corral, 2001a).

Les experiències més importants dels darrers anys han treballat abundantament el sistema de videoconferència. Als Estats Units s'han creat diverses xarxes que interconnexionen

els centres. La tecnologia emprada és molt variable: cable, fibra òptica, enllaços punt a punt, microones, enllaços per satèl·lit, videoconferència telefònica, etc., que en qualsevol cas serveix per establir la interconnexió entre centres associats a la xarxa. El *Pine Technical College* de Minesota (www.ptc.tec.mn.us), el *Century High School* de Pacific Bell, el projecte *Life in the Fishbowl* o el *South Carolina Technical Education Interactive Television Network* en són exemples d'aquest tipus de xarxes. Altres experiències de tele-educació per aplegar als domicilis dels usuaris utilitzen les xarxes de cable amb més potencial de canals de retorn. El *The Metropolitan Community College District* (www.kcmetro.ccmo.us) té un programa de formació per adults anomenat PACE que funciona d'aquesta forma.

A més d'universitats i centres d'ensenyament, altres organismes i empreses privades també tenen experiències profitoses en aquest camp arreu del món. A Austràlia, la (www.rhef.com.au/index.htm) *Rural Healt Education Foundation* emet programes educatius adreçats als professionals de la salut. *Europace* (www.europace.be/) 2000 és una xarxa transeuropea d'universitats, empreses i organismes relacionats amb l'educació. El seu objectiu és demostrar i desenvolupar el potencial de la telemàtica en l'àmbit europeu. La companyia anglesa NTL disposa del (www.askntl.com/tv-internet/knowledge.asp) Knowledge chanel que és un canal interactiu dedicat a l'educació amb cursos d'educació reglada i no reglada. També la Universitat de Hong Kong (www.imba.cityu.edu.hk/) amb col·laboració amb Cable &

Wireless HKT utilitza la televisió interactiva en el desenvolupament del *Master in Bussines Administration*.

A Espanya el curs 1997/98 la Universitat Autònoma de Barcelona i la Universitat Politècnica de Madrid van encetar un projecte per intercanviar assignatures de lliure elecció mitjançant videoconferència sobre XDSI. El Ministeri d'Educació(www.roble.pntic.mec.es/atei/programa/site/default.htm) espanyol impulsa el *Sistema Iberoamericano de Tele-Educación* que imparteix cursos a distància amb la implicació de diverses tecnologies com el satèl.lit, la web o la videoconferència.

Pel que fa als *broadcasters* o companyies tradicionals d'emissió de televisió també han entrat en la difusió de programes educatius per al gran públic mitjançant qualsevol tecnologia digital. No sols es limiten a emetre canals temàtics amb documentals de temes diversos sinó també participen en propostes interactives i de televisió educativa. Tele-TV (tele-tv.com/ttv/edu.htm) és una companyia americana amb una oferta d'emissió de canals educatius. El *Discovery Kids* forma part del grup *Discovery Networks* (www.discovery.com) amb una cobertura predominant adreçada als països de parla hispana. *Discovery Kids* proporciona als menuts aventures emocionants, a partir d'una programació variada per gèneres on els temes principals són la ciència, la tecnologia, la història natural, l'aventura humana, la història general i l'art. El grup també dóna un ample servei en xarxa de formació permanent a

diferents segments de la població des de la connexió *on line* (www.school.discovery.com) fent ús de les darreres tecnologies digitals.

Empreses i grups mediàtics espanyols com *Planeta* estan realitzant també fortes inversions en aquest tipus de negoci a partir de canals microtemàtics com *Beca* (www.beca.com) que emet televisió educativa des de la plataforma de peatge digital terrestre *Quiero* amb un 40% de la programació dedicada a documentals d'art i ciència. També oferta serveis interactius com l'anomenat ESOPACK (www.beca.com/esopack) que facilita unes fitxes educatives de cada documental emés. D'aquesta manera els usuaris poden ampliar els seus coneixements o seguir els continguts curriculars de l'ESO (Ensenyament Secundari Obligatori) des de diferents suports integrats entre sí com: televisió, televisió interactiva, Internet i llibres de text. El grup Planeta també oferta altres productes de difusió televisiva i multimèdia amb la creació d'empreses específiques com *Planeta 2010*. Altra experiència és la de *TVC Multimèdia* (www.tvc.multimedia.com) a Catalunya que ha encetat una línia de producció de serveis interactius de divulgació i formació per a la televisió digital interactiva, com és el cas del canal *Meteo* entre d'altres opcions. I També cal destacar el projecte *Educ@ble* de la *Fundación Madritel* (www.fundacionmadritel.es) que acaba de posar-se en marxa. Es tracta d'un sistema d'ensenyament interactiu que pretén formar els alumnes i professors de la Comunitat Autònoma de Madrid amb la utilització de la videoconferència a través de

Webcam, Internet de banda ampla i cable de fibra, cosa que possibilita examinar als alumnes per *on line* i mantenir xerrades amb els pares fora de l'horari lectiu mitjançant fòrums de discussió. El projecte és gratuït i voluntari per a aquells centres que volen incorporar-se, perquè és una iniciativa de la comunitat autònoma, mentre que la *Fundació Madritel* assumeix les despeses d'instal·lació de la xarxa de fibra òptica, els equips i el cost de connexió a Internet durant els primers mesos.

La televisió educativa espanyola com a servei públic no ha quallat, tret d'excepcions puntuals, per manca d'una política activa que marqués unes línies d'actuació. La voluntat política s'ha orientat més a consagrar la progressiva comercialització, privatització i desregularització del conjunt mediàtic, que no pas a mitigar projectes educatius o a vertebrar una televisió de proximitat. Mentre, iniciatives privades prenen posició sobre grans espais geogràfics des d'una concepció transnacional on la diversitat cultural i curricular no està en absolut contemplada. Les iniciatives institucionals públiques són insuficients. Les aules i les universitats virtuals estan ara, més que mai, sota les iniciatives del món privat.

No cal oblidar que el potencial del mercat de la televisió educativa i els productes que se'n deriven de l'aplicació de les noves tecnologies és molt gran. Els productors independents i les autoritats audiovisuals haurien de propiciar més els certàmens on s'exhibeixen materials per a les programacions

educatives. En aquest sentit, cal destacar el *World Education Market WEM* (www.wemex.com), que amb el suport del govern canadenc, es celebra tots els anys a Vancouver on assisteixen productores i teledifusores de tot el món.

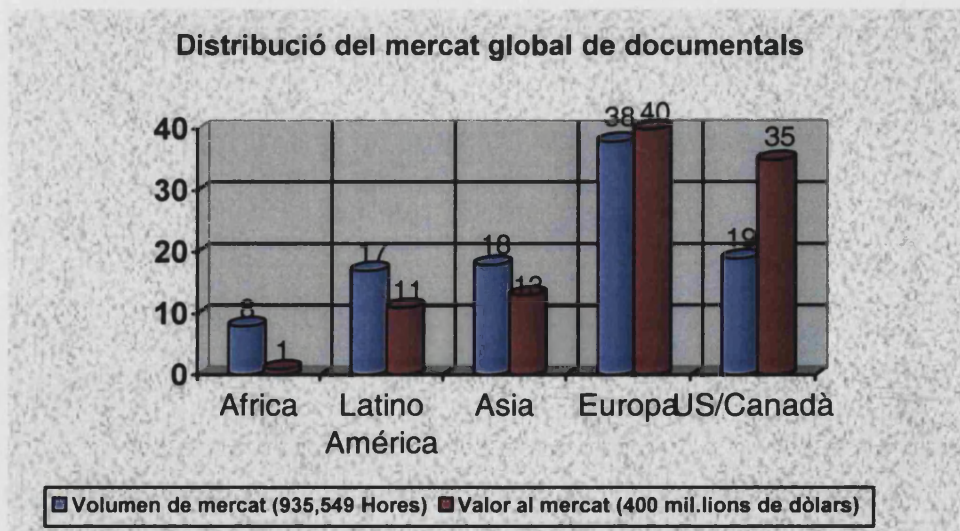
3.3. Difusió de documentals

Si la difusió cinematogràfica en televisió acaba sent la font d'ingressos més important per a la indústria del cine, com veurem a continuació, la televisió encara juga un paper més important amb la difusió de documentals. Els productors de documentals financien els seus projectes majoritàriament a partir de la multidifusió televisiva, perquè l'índex de recaptació en sala és gairebé insignificant.

La indústria mundial de documentals produeix prop del milió d'hores anuals valorades entorn als 400.000 milions de dòlars (gràfic 5) segons les xifres recents que ens mostra l'estudi elaborat per *RAI Trade* per a la revista canadenc *Real Screen*. En primer lloc es situa Europa i a continuació Estats units i Canadà. Aquestes dues àrees controlen el 57% de la producció, però ocupen el 75% del valor del mercat, cosa que les converteix amb hegemòniques en la transacció i la producció de productes documentals per a televisió. Àsia i la zona hispanoamericana ocupen una incidència en la producció entorn al 18 % i un volum de negoci inferior que queda absorbit per les grans àrees. La descompensació entre producció i volum de negoci també és

acusada a l'esquifit mercat africà. La tendència contrària serà la situació en què es troben Estat Units i Canadà que malgrat controlar el 19% de la producció tenen una projecció mundial del mercat del 35%. Mentre que Europa mostra un equilibri entre el nivell de producció i el negoci de comercialització.

Aquestes dades són producte de la multidifusió televisiva. Les dades sobre la difusió en sales de documentals de creació són poc significatives, cosa que no variarà substancialment els resultats exposats. En qualsevol cas, aquestes xifres de producció de documentals o el seu valor de mercat són minúscules si les comparem amb la ficció i l'entreteniment televisiu o la distribució cinematogràfica en sales que són els vertaders dinamitzadors de la indústria audiovisual.



REAL SCREEN. Abril 2001. Gràfic 5

3.3.1. La distribució. Mercats i certàmens

La distribució de documentals cal cercar-la als mercats, certàmens o festivals. Les teledifusores s'abasteixen de la producció pròpia, bé mitjançant la realitzada *in house*, o bé a través de fórmules diverses que permeten diferents nivells d'externalització. Aquesta producció de les teledifusores una vegada consumida i explotada pel propi canal o cadena, també passa sovint al mercat de la distribució habitual, encara que normalment els drets d'explotació romandran a favor de la teledifusora propietària inicial. "El concepte de distribuïdor independent fa al·lusió a aquelles empreses que no estan controlades per les cadenes de televisió ni per les institucions públiques i que tenen per funció la comercialització de documentals o d'altres obres audiovisuals." (Cubelles i Sanchis, 1999: 62). En definitiva, la distribució s'encarrega de proveir tota la producció aliena de les teledifusores.

Però la distribució de documentals no sols està en mans de la distribució independent. Les grans productores i/o teledifusores també van als mercats o certàmens amb nom propi. És el cas de National Geographic (www.nationalgeographic.com) la BBC (www.bbc.com), NHK, ZDF, Canal Plus França a través de DOCSTAR (www.canalplus.fr/docstar), TVE, PBS (www.pbs.com), RAI (www.raitrade.it) o el Discovery Networks entre moltes altres. La fusió de *Natural History* de Nova Zelanda, *National Geographic*, *Docstar* i l'italiana *Londonlozi Production* ha generat *Explore International* (www.explore-intl.com) que es

presenta com una distribuïdora de gran projecció en la majoria dels certàmens de renom.

Les distribuïdores americanes –lligades sovint als grans grups audiovisuals i les *networks* solen tenir una oferta variada de gèneres televisius- estan concentrades als Estats Units i Canadà amb una projecció global, mentre que les principals distribuïdores europees operen des de França, Alemanya o Anglaterra. El 1995 Jacobsen parla de “l’existència entre 25 i 30 distribuïdores assentades a Europa” (Jacobsen i Hansen, 1995: 10). Aquestes empreses poden dedicar-se exclusivament a la distribució o també poden participar en l’execució de projectes documentals. Altra de les característiques que sovint hi tenen és la varietat de productes *factuals* que venen, i fins tot algunes ofereixen entreteniment i ficció, com és el cas d’aquelles vinculades a les cadenes de televisió.

La proliferació de l’oferta televisiva digital d’espais d’emissió de documentals ha afavorit per una banda la consolidació de les distribuïdores grans i també la concentració d’altres com hem vist, mentre que per altra banda se n’han creat de noves als diferents mercats regionals. Alguns exemples són: les angleses *Hit Wildlife* (www.hitwildlife.com), *Pilot Guides* (www.pilot.co.uk), *Movietone Television* (www.movietone.com) o *Carlton International* (www.carltonint.co.uk); la francesa *Zoo Ethnological Documentary* (www.zed.fr); la danesa *a.g.dok* (www.agdok.de); l’espanyola *Gondwana Films* (www.wondwana.com); les australianes *Beyond Distribution*

(www.beyond.com.au) i *ABC Vídeo* (www.abc.net.au); la germanoamericana *Blue Planet Entertainment* (www.blue-planet-entertainment.com); la canadenca *Minds Eye International* (www.mindseyeinternational.com); o l'americana *WPA Film Library* (www.wpafilmlibrary.com) entre moltes d'altres.

El posicionament d'aquestes empreses en el mercat depén bàsicament del catàleg que presenten i de la capacitat de cofinançar algun projecte. El principal actiu rau en tenir un catàleg ample amb uns acceptables drets de difusió. Aquesta és la raó per la qual la majoria de les distribuïdores mitjanes o grans estan situades sobre les àrees de mercat més dinàmiques, mentre que a les zones de menor activitat aquestes empreses han de diversificar la seua oferta documental i poques poden viure sols del gènere documental.

El cas espanyol es situaria a la perifèria d'Europa amb una distribuïdora plenament consolidada *Gondwana Films* a partir de la productora *Tranglobe Films* que s'ha marcat uns objectius clars de penetració en el mercat internacional: "...crear una productora per tal de vendre en tot el món i si tens la possibilitat de vendre a l'exterior ... pots tenir un nivell de producció elevat i amb continuïtat..." (Linares, 2000b). L'altra distribuïdora important que se n'ocupa de la distribució de documentals és *Slot Serveis Audiovisuals* que oferta una gamma ampla de productes audiovisuals amb una projecció exterior. N'existeixen un parell més molt reduïdes que sols tenen una projecció en el

mercat interior amb productes de baix cost.

El paper del distribuïdor cada vegada té un valor més significatiu, atesa la creixent internalització del sector. El productor pot tenir les vendes assegurades en un mercat local o regional, però si realment vol dimensionar la seua empresa ha de projectar els seus productes també cap a l'exterior. Des d'aquesta perspectiva el productor necessita d'altra empresa que li comercialitze el seu producte. Però, la competència de la multidifusió porta moltes vegades els compradors dels canals de televisió a la compra directa a les productores, amb la consegüent omisió del paper que juguen aquestes empreses comercialitzadores.

Les perspectives de futur d'un sector de distribució via xarxa encara no estan clares. Als compradors els agrada encara examinar els productes als mercats i tenir un contacte personal amb els venedors, cosa que els serveis *on line* encara no donen amb agilitat. Això no vol dir que empreses com la *National Film Board* (www.nfb.ca) s'inclinen ja per una distribució a través d'Internet, encara que inicialment sols per a un nombre reduït d'universitats i centres d'investigació canadencs. A través del servei que donen es pot consultar el catàleg, descarregar clips de fins 10 minuts i fins i tot baixar-se còpies completes en una qualitat VHS.

D'altra banda, cada vegada més els grans grups mediàtics després dels processos de concentració acaben generant una xarxa d'empreses que controla tot el procés de producció i difusió audiovisual, on també ocupen un lloc aquest tipus

d'empreses, com és el cas de l'esmentada *Explore International*. Per tant, les perspectives de futur d'aquest sector audiovisual és incert. Si els canvis de comercialització digital acaben implementant-se amb els gèneres de ficció i entreteniment que són els referents de la indústria televisiva, també els productes documentals indefugiblement hauran d'entrar en aquesta dinàmica.

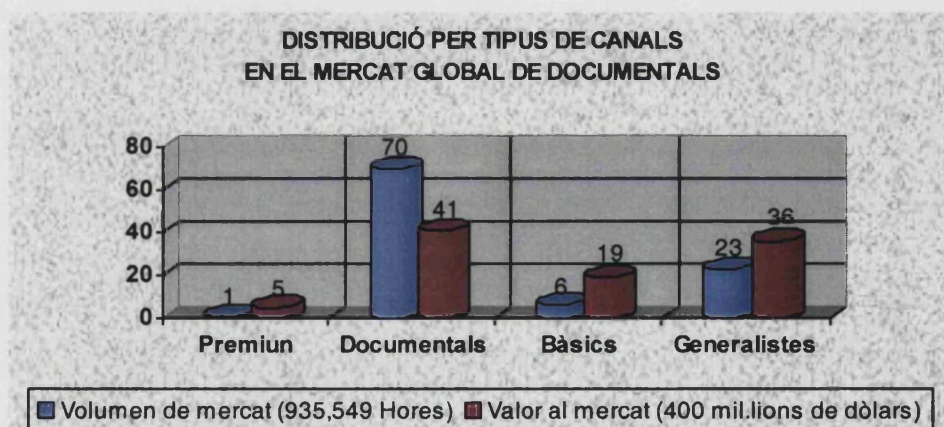
De moment, els mercats i certàmens habituals gaudeixen d'una bona salut. Les desconfiances cap a la comercialització electrònica en el sector encara són significatives. I a més a més, els mercats o les fires no han de perdre el seu valor com a punt d'encontre dels principals agents del sector audiovisual. Els professionals tampoc tenen tantes oportunitats –els fòrums no en són tants i es plantegen més sobre gèneres- per trobar-se per contrastar i valorar les diferents tendències en la producció documental o l'evolució del mercat.

TEMÀTIQUES OFERTADES DE DOCUMENTALS DIVULGATIUS I EDUCATIUS

<i>Docs. Presentats</i>	1.087		1.144	
<i>Nombre i Percentatge de Passes de Docs</i>	1999	%	2001	%
Història i Etnologia	1.561	19,4%	1.510	17,5%
Descobriments, Natura i Vida Salvatge	1.309	16,2%	1.210	13,7%
Arts, Música i Cultura	1.318	16,3%	1.215	13,8%
Actualitat	1.172	14,5%	1.718	19,5%
Estils de Vida	790	9,8%	773	8,8%
Aventures i Viatges	738	9,2%	896	10%
Ciència i Coneixement	882	10,9%	1.062	12%
Punts de Vista Personals	178	2,2%	264	3%
Educatius	114	1,4%	157	1,7%
TOTAL	8.062	100%	8.805	100%

FRANCÉS, M. MIPDOC 1999 i 2001. Esquema 6

Els distribuïdors recopilen diferents formats documentals i intenten organitzar-los temàticament per tal de facilitar l'elecció posterior de les televisions. Aquestes ordenacions temàtiques són una referència habitual en qualsevol certamen (esquema 6). Els mercats són un lloc d'encontre, de selecció, de canvi d'impressions, d'avaluació de materials, i sobretot de testeig per saber com van les preferències audiovisuals dels espectadors o teledifusores. Els mercats a banda de ser una part del negoci audiovisual, també són un punt d'encontre dels professionals del sector.

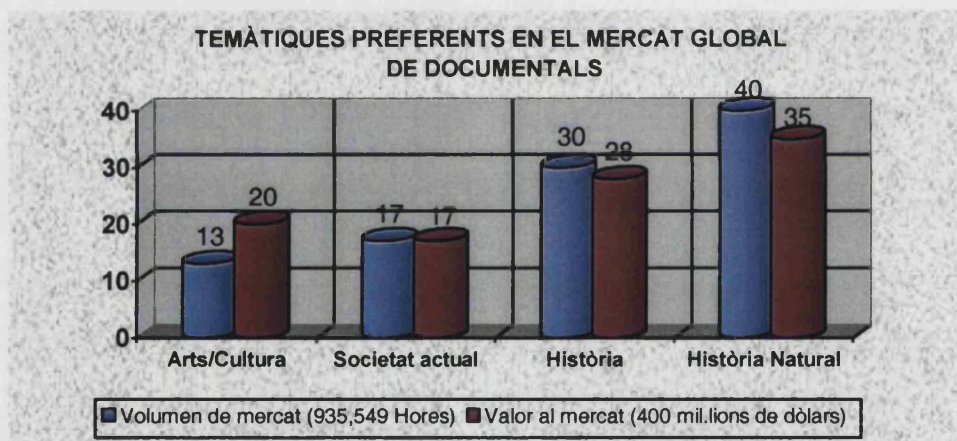


REAL SCREEN. Abril 2001. Gràfic 6

Però quins són els compradors que ens trobem avui davant la nova oferta multidifusiva? El fraccionament de la demanda televisiva també ha comportat una diversificació de l'oferta i consegüentment una gran varietat de formes de consumir televisió. Les televisions generalistes –privades o públiques- ja han perdut la seua omnipresència. Ara el distribuïdor quan va als mercats per vendre els seus productes es troba en una varietat de compradors: televisions regionals,

canals de peatge generalistes, televisions públiques, televisions comercials privades, proveïdors de cable, etc.

Ara la televisió de peatge a través de l'oferta de canals premium, canals bàsics i canals temàtics de documentals han canviat el panorama de la teledifusió. Són aquests últims els que aconseguen el 70% de la difusió global de documentals (gràfic 6) amb un volum de negoci del 41%, mentre que els canals generalistes en obert sols consumeixen el 23 % de la producció mundial amb una repercussió econòmica superior que aplega al 36%, cosa que significa una major valoració de mercat per als passes en primícia.



REAL SCREEN. Abril 2001. Gràfic 7

Les temàtiques amb major acceptació per el públic no trenquen les expectatives dels darrers anys (gràfic 7). Cal fer menció especial a la presència del 30% de temes històrics i el 17% de temes d'actualitat social que totes dos superen el 40% de les preferències sobre història natural. Els temes de natura des de sempre han estat els més escollits en la difusió de documentals de la televisió clàssica, però és interessant el canvi

de tendència que comença a notar-se en l'entorn de temes socials i històrics.

Ara, amb la televisió temàtica, l'espectador pot triar i opta per consumir aquells temes que li són més pròxims o d'interés. La programació se la planifica l'usuari final en funció de les seues necessitats. Abans, en l'època neotelevisiva, la figura del programador podia introduir desviacions d'interés comercial - soroll publicitari- entre la relació dels continguts emesos i les necessitats pròpies de l'audiència.

Els principals certàmens que són punt de referència en la distribució o comercialització de relats documentals són els festivals, els mercats, els *screenings* i els fòrums. Molts festivals, encara que no són pròpiament mercats, sovint porten inserits una representació ampla de productores i distribuïdores, per exemple l'edició darrera del Festival de Cine de Màlaga (www.festicinemalaga.com) ha encetat una primera edició de MERCADOC. L'objectiu dels festivals és avaluar la qualitat de la producció del sector que es fa en el moment i ser punt d'encontre entre creadors, productors i *broadcasters*. La presència d'aquests tres agents és important perquè és un dels pocs llocs, fora del procés de producció, on es troben i poden intercanviar experiències de diferents projectes desenvolupats en latituds distintes. Els principals festivals internacionals especialitzats en documental són: El *Cinema du Reel* (www.bpi.fr) a París, *International Documentary Film Festival* (www.idfa.nl) a Amsterdam, *Vue sur Docs* a Marsella o el *Banff TV Festival* (www.banfftv.fest.com) a Canadà. Però són també

molts els festivals que malgrat no centrar-se exclusivament en el gènere documental li dediquen seccions especials, com per exemple: *Berlin International Film Festival* (www.berlinale.de), *International Film Festival Rotterdam* (www.iffrotterdam.nl), *Docfest* (www.docfest.org) a Nova York, *Amnesty International Film Festival* (www.amnesty.nl/filmfestival) a Amsterdam, *International Wildlife Film Festival* (www.wildlifefilms.org) a Missoula, *Seattle International Festival Film* (www.seattlefilm.com) o *Toronto International Film Festival* (www.bell.ca/filmfest). En el cas espanyol el *Festival de Cine de Málaga* dedica una secció especial al documental de creació, i també d'altres com: el *Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao* (www.fic-bilbao.com), la secció *Tiempo de Historia* del *Festival de Cine de Valladolid*, el *Festival Internacional de Cine de Medio Ambiente* de Gavà (www.ficma.es.org), el *Festival Internacional de Cine Independiente de Barcelona*.

Els mercats o fires són els certàmens de documentals amb una finalitat directa de venda. Alguns són específics però d'altres més generalistes tracten la venda del documental en una secció. Els més importants a Europa es concentren a França: el *Sunny side of the Doc* a Marsella, el *MIP DOC* (www.miptv.com/mipdoc), el *MIP COM* (www.mipcom.com) i el *MIP TV* (www.miptv.com) a Cannes. D'altra banda, el *NATPE* (www.napte.com) celebrat a las Vegas és una referència per als continguts audiovisuals dels diferents gèneres televisius que també dedica una part al documental. En el nostre àmbit, cal

destacar la primera edició encetada enguany del *MERCADOC* (www.festicinemalaga) de Màlaga celebrat sota el marc del Festival de Cine de Màlaga, que ha estat un important revulsiu per al mercat espanyol i hispanoamericà de documentals.

Els *screenings* vénen a funcionar com els mercats però a una escala més reduïda. Reservats per als compradors de les televisions, estan propiciades sovint per les grans productores. Els més significatius són: *BBC Screening*, *Donostia Screenings* a Espanya *Nordic Screening* (www.nordicscreening.com) o *Cologne Screenings* (www.cologne-screening.de).

I en darrer lloc, estan els fòrums que serveixen per debatre la teoria i pràctica dels documentals. Els seus agents són els estudiosos, els creatius, els productors, els distribuïdors i els *broadcasters*. Aquests certàmens analitzen els continguts i les tendències temàtiques, incorporen nous formats consolidats, aprofundeixen en la viabilitat de noves fórmules de producció, avaluen la implementació de la tecnologia digital sobre els costos de producció, repassen l'estat del mercat i la difusió, etc. En definitiva, marquen les pautes teòriques i el comportament del gènere en el mercat. No són tan copiosos com els que genera la indústria del cine o la ficció televisiva, però no deixen de tenir una presència a les principals zones de producció de documentals.

Els principals fòrums són: *Toronto Documentary Forum*. (www.hotdocs.ca), *Australian International Documentary Conference* (www.aidc.on.net), *World Congress of History Producers* (www.historyproducers.com), *PBS Annual Meeting*

(www.input-tv.org), *Amsterdam Forum* (www.idfa.enl) o *World Congress of Science Producers* (www.scienceproducers.com). En el nostre domini cal destacar les activitats que organitza la *European Documentary Network* EDN (www.edn.dk) que aglutina als professionals de la indústria dels documentals de les diferents associacions europees. A Espanya i Portugal cal destacar *DOCSBARCELONA* (www.docsbarcelona.com) que es realitza des de 1998, *DOCS Lisboa*, la *I Semana Internacional de Cine Documental* a Santiago de Compostela (2000), la celebració a Màlaga del *I Congreso de Cine Documental e Iberoamericano* (2001) o el *Taller del Discovery Networks* que enguany ha tingut la seu a València.

En aquest tipus de certàmens també es planteja sovint l'avaluació i defensa de projectes documentals mitjançant acte públic del productor amb la presència d'especialistes, distribuïdors o *broadcasters*. Aquestes sessions d'avaluació, normalment conegudes com a *pitching*, serveixen per vehicular molts projectes que estan en fase de desenvolupament o també per dinamitzar les iniciatives de la producció independent. Els *pitching* tenen un revulsiu especial en potenciar coproduccions a diferents bandes, així com propiciar en alguns casos la col.laboració dels distribuïdors en la producció mitjançant fórmules de cofinançament. La presentació, el testeig i l'avaluació d'un projecte davant dels principals agents del mercat documental és un repte per al productor que ha de saber traslladar les idees claus als possibles col.laboradors.

3.3.2. L'exhibició cinematogràfica

Els primers relats audiovisuals foren documentals i per tant exhibits als cinemes. L'aparició del cinema mut primer i sonor després desplaçaren els documentals de l'exhibició cinematogràfica. La ficció prompte és va fer amb els espectadors. Però, serà el fenomen televisiu el que agreujarà la presència de les obres documental a les sales.

Ja hem vist a l'apartat 3.2.1 la poca obra documental produïda i exhibida per les pantalles espanyoles. La manca de dades de recaptació d'aquesta primera fase de distribució documental faran que el període analitzat en aquest apartat siga el de la història més recent.

La producció documental d'exhibició cinematogràfica comença a tenir una tímida presència a les pantalles. No cal més que observar les dades extretes a partir del *Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales* ICAA (www.mcu.es/bases/spa/cine/CINE.html) i de l'estudi Josetxo Cerdán i Casimiro Torreiro sobre la *Situación actual del documental en España* (esquema 7) on es mostra la relació de films documentals espanyols i estrangers exhibits als cines en la dècada dels 90. El cost aproximat de producció per cada documental espanyol que ha rebut l'ajut de l'ICAA ronda els 70 milions de pessetes. Si observem la recaptació total aplega a 581.179.313 ptes. Sols *Flamenco*, *La espalada del mundo* i *Calle 54* apleguen a tenir una recaptació superior als 30 milions de pessetes junt als estrangers més comercials. Altres no apleguen ni a l'estrena com *Si me Comprendieras* i *Sombras y Luces*. "Els

productes que han tingut al darrer decenni millor acollida són aquells que ofereixen un atractiu afegit, més enllà del propi documental, principalment musical i *star-system*: *En la cama con Madona, Flamenco, Blue in the face i Buenavista Social Club.*” (Cerdan i Torreiro, 2001: 149).

RELACIÓ DE DOCUMENTALS EXHIBITIS A LES SALES ESPANYOLES (1990-2000)

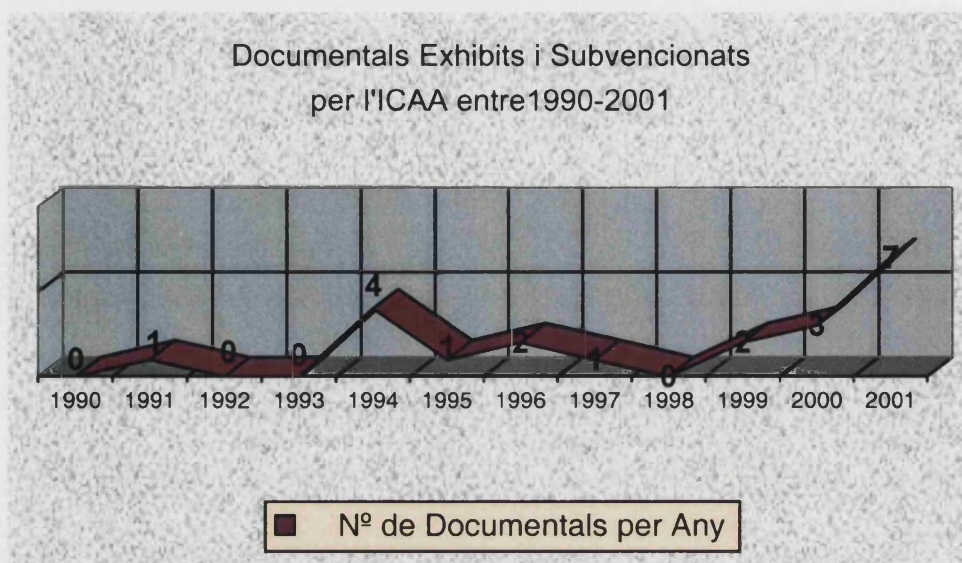
Títol i procedència	Any	Recaptació
<i>Powasqqatsi (USA)</i>	1990	3.423.933
<i>En la cama con Madona (USA)</i>	1991	52.141.869
<i>Innisfree (Espanya, França, Irlanda)</i>	1991	6.784.878
<i>El tiempo de Neville (Espanya) *</i>	1991	1.613.641
<i>Baraka (USA)</i>	1993	83.295.243
<i>K2 (USA, Japó)</i>	1993	22.281.676
<i>El sol del membrillo (Espanya)</i>	1993	19.155.393
<i>Después de tantos años (Espanya) *</i>	1994	14.298.350
<i>Ojalá val del Omar (Espanya) *</i>	1994	171.235
<i>Sexo Oral (Espanya) *</i>	1994	18.244.883
<i>Flamenco (Espanya) *</i>	1995	56.843.672
<i>Asalatar los Cielos (Espanya) *</i>	1996	20.184.442
<i>Sombras y Luces (Espanya) *</i>	1996	0
<i>Blue in the face (USA)</i>	1996	62.505.026
<i>Microcosmos (França, Suïssa, Itàlia)</i>	1996	25.548.562
<i>Cuando éramos reyes (USA)</i>	1997	1.830.287
<i>El Ché (Espanya, França, Itàlia i Bèlgica)</i>	1997	2.275.577
<i>París era una mujer (Gran Bretanya)</i>	1997	8.962.400
<i>¿Quién mató a Kurt Cobain? (Gran Bretanya)</i>	1998	2.173.550
<i>Wild mand blues (USA)</i>	1998	7.997.592
<i>Tren de Sombras (Espanya) *</i>	1998	7.481.828
<i>Year of the Horse (USA)</i>	1999	5.711.010
<i>Botín de Guerra (Espanya) *</i>	1999	18.000
<i>Si me Comprendieras (Espanya) *</i>	1999	0
<i>Casting (Espanya) *</i>	1999	235.275
<i>Buenavista Social Club (Alemanya, USA)</i>	1999	75.425.310
<i>Monos como Becky (Espanya)</i>	1999	4.212.372
<i>A propósito de Buñuel (Espanya) *</i>	2000	1.105.700
<i>Calle 54 (Espanya) *</i>	2000	41.228.631
<i>La espalda del mundo (Espanya) *</i>	2000	33.537.278
<i>Mi enemigo íntimo (Alemanya)</i>	2000	2.344.825
<i>La Mafia en la Habana (Espanya) *</i>	2000	146.875
TOTAL		581.179.313

(* Han rebut ajuts de l'ICAA)

FRANCÉS, M. ICAA, CERDAN i TORRERO. Esquema 7

L'explotació de temes documentals que estan més a prop de l'*estar system* cinematogràfic o televisiu són els que acaben triomfant. Mentre els temes tradicionals o els relacionats amb problemàtiques socials més contemporànies sol tenen ressò si són tractats per realitzadors de renom o que vénen del món del cinema. Són els símptomes clars d'una modalitat documental que no acaba de tenir el seu espai davant de l'omnipresència televisiva. Els temes, el tractament i la realització que rep el documental de creació té un públic molt especialitzat que necessita d'un circuit propi i més reduït de distribució, bé des de fórmules de distribució en minisales amb formats de vídeo digital, o bé aprofitant la multidifusió televisiva en canals temàtics o microtemàtics especialitzats en aquesta modalitat.

Els documentals de creació espanyols dels darrers anys no acaben de tenir una mínima presència en pantalla. La resposta mínima en la producció de documentals durant la dècada dels noranta -el conjunt dels ingressos obtinguts és l'equivalent a la recaptació que comencen a tenir algunes pel·lícules espanyoles- i el nombre dels que s'han acollit als ajuts de l'ICAA (Gràfic 8) constaten la feblesa del sector de documentals de creació. Però la presència en pantalla de dotze documentals espanyols als darrers anys (1999-2001) pot encetar un camí de recuperació en la producció i la distribució. *Asesinato en Febrero* i *Extranjeros de si mismos*, tots dos acabats d'estrenar, ja porten un bon nivell de recaptació, mentre que *En construcción* (2001) de José Luís Carrogio prompte eixirà a la llum.



ICAA. Gràfic 8.

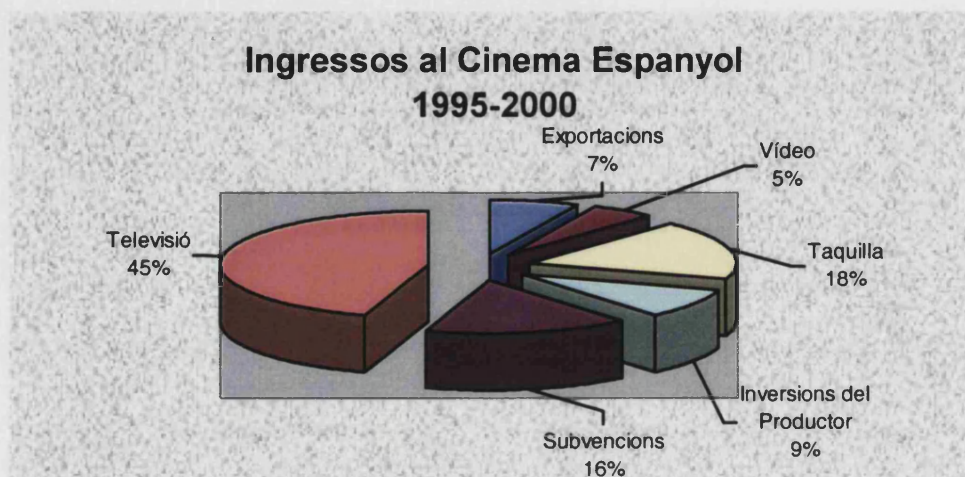
També si van confirmant-se les tendències de la difusió del cinema digital i si tenim en compte que durant els deu anys anteriors (1985-1995) la presència de la producció espanyola va estar pràcticament nul·la. Sols els inicis dels anys noranta encetarien la confiança per tal de dur a terme les primeres inversions dels productors independents de cinema en l'àmbit de la producció documental. *Elias Querejeta, Enrique Cerezo, Fernando Trueba o Carlos Saura* han entrat en el negoci de la producció i també d'altres productores com *Cero en conducta, Tornasol Films SA, OVIDEO TV, Cívic Producciones*, i fins i tot el mateix *Canal +*. No cal oblidar que a hores d'ara varies productores estan treballant en el desenvolupament de projecte interessants com: *Las sombras de Gaudí* de Productora Vídeo de Comunicació, *Serrat de Nisa* i Discovery Chanel, *Max Aub* de Era Visual, *Las 3000* de Maestranza Films, *Galíndez* de Igueldo, *Madrid-París: el camino del flamenco* (Omnibús), *Aro*

Tolbukhin i *La última fuga de Oberón* i Lauren, *Madronita, la pasión por rodar* de Cero en Conducta, *Salamanca a ninguna parte* de Artimaña Producciones, *Maquis, el exilio interior* de Oria Films, *Allende* de Paral.lel 40 o *Sara, una estrella* dels Quatre Gats, Enrique Cerezo i Aureli Luna.

La implantació d'una altra forma de consumir cinema mitjançant les tecnologies digitals i l'aparició de microespais d'exhibició o minisales, podran reviscolar el documental de gran format o d'autor. Però, tal vegada, també una altra forma de fer i distribuir la televisió poden ajudar a la difusió d'aquest tipus de documental. El pas del *broadcasting* al *narrow casting*, que estem vivint en l'actualitat, introdueix noves finestres de difusió televisiva de documentals que cada vegada s'especialitzen i fragmenten més els continguts (*Geoplanet, Beca, Odissea, Documania, National Geographic, Discovery Chanel, Viajar, Arte, ZDF Dox, Planet...*) en diferents formats documentals. No cap dubte, que en aquesta nova filosofia de distribució i programació de continguts audiovisuals més a la carta també tenen cabuda els documentals d'autor clàssics. El canal franco-alemany *Arte* o la televisió pública i temàtica de documentals alemanya *ZDF Dox* ja se n'ocupen en part d'aquest tipus de documentals.

Però aquestes dades de producció documental, malgrat semblar esquifides, encara són comprensibles si tenim en compte que la producció cinematogràfica espanyola d'aquest període augmenta mentre que el nombre d'espectadors minva.

Ara, la majoria d'ingressos del cine espanyol també prové de la televisió el 45%, mentre que la taquilla sols aporta el 18 % (Gràfic 9).



Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Gràfic 9.

El Mercat del cinema espanyol s'ha consolidat. El nombre de pel·lícules passa de 42 el 1990 a 104 durant el 2000 amb un augment que supera el 50%. I d'altra banda, el cost de mitjana de producció per cada film supera ja els 300 milions de pessetes amb una recaptació per taquilla que en molts casos supera els 500 milions. Són dades provinents d'un estudi realitzat per la *Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España* que analitza la producció cinematogràfica espanyola de l'última dècada. L'emissió televisiva ha guanyat la basa a l'exhibició en sala una vegada més.

Han tardat anys, però la televisió també s'ha fet amb la difusió del cinema de ficció. Des dels seus inicis va absorbir pràcticament la totalitat de producció de documentals i ara li ha tocat el torn al cinema.

Serà capaç el cinema de tornar-se a alimentar de la recaptació en taquilla o ens trobem en un camí sense retorn? Tal vegada que la resposta estiga en la segona part de la disjuntiva plantejada. Encara que, caldrà prestar atenció en un futur immediat a: la fragmentació, dispersió i augment de sales d'exhibició cinematogràfica amb la possibilitat d'aplegar fins a nuclis urbans molt reduïts, mentre que a les gran ciutats es podrà disposar d'una oferta més variada i fragmentada amb l'aparició de complexos cinematogràfiques envoltats d'un munt de microsals, que gairebé podran donar un servei quasi multidifusiu. Això anirà sota el paraigua de la digitalització de la distribució cinematogràfica, de l'aparició del cinema electrònic i de la tecnologia DLP (*Digital Light Processing*). L'exhibidor rebrà mitjançant les descàrregues puntuals via xarxa o satèl·lit unes imatges encriptades de gran qualitat, lliures de problemes de pirateria i exemptes del les clàssiques despeses de distribució. Una xarxa de distribució i el codi binari únic han permès una difusió mundial a baix cost d'un material no tangible, lliure de fricció i que difícilment podrà deteriorar-se. Però, aquest canvis no tindran el camí fàcil. Els distribuïdors no volen perdre la seua activitat i els exhibidors han de córrer amb les despeses de la implementació tecnològica.

Les sales *Verdi* a Barcelona ja permeten l'exhibició de documentals que estan en qualsevol suport o format que no siga el clàssic cel·luloide. Enric Pérez com a exhibidor i responsable del projecte en parla de les innovacions que preveu incorporar a les seues sales d'exhibició per tal de poder

introduir a la seu cartellera una programació de documentals “...des dels cines Verdi a partir de l'estiu vaig a proposar una campanya per crear afecció cap al documental. Açò serà possible ... gràcies a la incorporació de la tecnologia digital que... permet aconseguir unes qualitats òptimes de projecció des d'un suport en vídeo digital...Tot allò produït en cel·luloide s'ha de projectar en el mateix suport, mentre que ha de passar el mateix amb els productes documentals realitzats en vídeo...” (Pérez, 2001). L'aparició d'aquest tipus de solucions, igual poden convertir-se també en un incentiu per fer front a l'absorció de la distribució cinematogràfica i documental per part de la televisió.

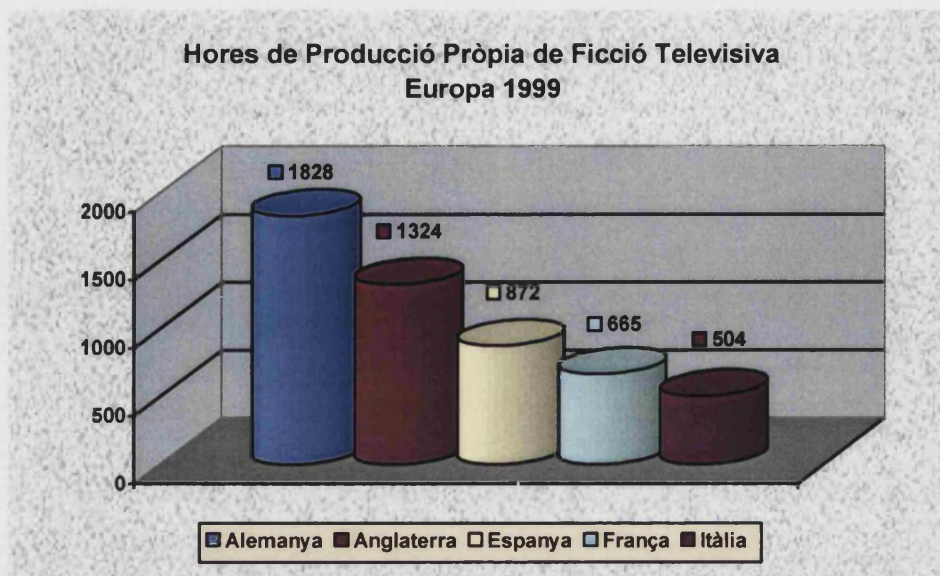
Les majors nord-americanes ja fa un temps que han trobat en les diferents formes d'emissió televisiva (televisió satel·lital, televisió de peatge, vídeo sota demanda...) el sistema més fàcil de distribuir les seues pel·lícules. Les diferents fases de distribució comencen a les sales d'exhibició, continuen amb la televisió de peatge i el vídeo sota demanda, per difondre's al final mitjançant vídeo o DVD i la televisió en obert. Aquest és el circuit de distribució que també Europa i Espanya va posar en marxa després de l'aparició de la televisió comercial en obert i la introducció del vídeo domèstic a la dècada dels vuitanta. Circuit, que en els noranta, acabarà acoblant-se a les noves formes emergents de la nova televisió o *narrow casting*.

Però, entrem en una època que enceta un canvi radical en el consum de productes audiovisuals. L'aparició de la televisió

digital satel·lital, per cable o terrestre porta una sobreoferta de productes televisius i, sobretot, noves finestres o nínxols per a la distribució de la ficció cinematogràfica, que obliga a les teledifusores a introduir nous models de programació televisiva a partir de les diferents modalitats que ofereix la televisió de peatge.

La televisió no ha tingut prou amb la ficció que ha generat *ex proces* (*TV movies, sitcoms, telefilms, serials, culebrones, docudrames ...*), si no que ha tingut que manllevar part de la producció de ficció a la indústria cinematogràfica. En aquest sentit, les *majors* i les productores independents americanes o europees s'han acoblat per fer front a la producció de ficció per a televisió. Però, també han aparegut nous agents com *Pearson, Bertelsman, Globomedia...* que tenen una gran presència en la producció de relats de ficció per a televisió en l'àmbit europeu.

Les dades (Gràfic 10) de l'Observatori Europeu de l'Audiovisual confirmen aquesta tendència en els darrers anys. El nombre d'hores de producció de ficció televisiva és significatiu i Espanya amb 872 hores queda situada per damunt de França i Itàlia en 665 hores i 504 hores respectivament. Mentre Alemanya és líder amb 1828 hores i Anglaterra es queda en segon lloc amb 1324 hores. Totes dues com veurem després, encara que a una escala més reduïda també estaran al cap de la producció de documentals.



El Observatorio Europeo del Audiovisual. El País. Gràfic 10.

Si volem estar per sobre dels índexs de producció de documentals dels francesos ens queda un llarg camí, reprendre una tradició, una formació i la consolidació d'una indústria que precisa d'uns ajuts i unes iniciatives de les administracions públiques no és una tasca fàcil. Jordi Balló, director del màster *El Documental de Creació* a la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, creu que la tradició es suficient i veu més mancances en el camp de la producció: “Jo crec que ja una tradició de creació documental. El que no hi ha és una tradició en la producció de documentals...” (Balló, 2001). El viver de productores que estan treballant en aquesta línia es gran, com hem vist en aquest apartat. Caldrà consolidar mecàniques de producció que diferencien ben bé el mercat de proximitat i la projecció més internacional de cada producte. El repte no ha d'estar en sobrepassar el model francès, si no en fer un esforç d'aproximació des del nostre propi espai, però amb estratègies

de mercat i recursos de producció més oberts i transparents a la producció global. I sobretot, aconseguir una contemplació més clara del gènere documental a les diferents normatives de l'administració central o de les autonomies en la política d'ajuts al desenvolupament de projectes, producció, i distribució.

3.3.3. La difusió i la multidifusió televisiva

A meitat del s.XX s'acusa ja una pèrdua de la presència del documental cinematogràfic a les sales d'exhibició. La televisió s'encarregarà prompte d'ocupar i d'augmentar l'espai de distribució de documentals. A partir d'ara, caldrà pensar en una realització que s'ajuste a la pantalla reduïda d'unes proporcions en 3:4. Però, durant anys la producció de documentals es continuarà fent sobre cel·luloide de 35 mm, 16 mm o súper 16 mm, perquè hi donaven una qualitat superior a la imatge electrònica televisiva dels inicis. Fins i tot, d'aquesta forma s'assegurava una possible distribució cinematogràfica i la possible conversió a formats televisius superiors a mesura que les innovacions tecnològiques ho propiciaren. La producció en vídeo no aplegarà fins ben entrada la dècada dels seixanta, i sobretot més centrada en la producció de documentals de caire social i reflexiu on la captació de so sincrònic des de camascopis –unitats integrades de camera i magnetoscopi- reduirà enormement la presència d'equipament i de persones en la fase d'adquisició d'imatges.

La televisió li ofereix ara al documental la possibilitat

d'aplegar al gran públic. I això implicarà la realització d'uns relats documentals des d'una altra perspectiva. Javier Rioyo, realitzador de documentals de creació, parla de l'aplegada de la televisió com un revulsiu per als creadors que van tenir que replantejar-se la forma de mostrar la realitat: "L'aplegada de la televisió marca una nova forma de fer documentals. Als inicis de la història televisiva el documental és planteja com un gènere televisiu necessari. I evidentment genera una forma de treball i un tipus de documentalistes que han de tenir en compte que el resultat final es veurà sobre una pantalla de televisió i els seus destinataris conformaran un major nombre de públic..." (Rioyo, 2001). Públic que tindrà unes preferències més generalistes i que entendrà el documental més com un acte didàctic o com una finestra que l'obri a conèixer el món.

Enrique Bustamante veu en el documental televisiu europeu d'aquesta època excessives concessions al discurs informatiu de la premsa o de la ràdio: "... El model de televisió pública que es pregona a Europa com a model d'objectivitat i model de pluralisme, el no partidisme, la no manipulació de la informació, van fer que el documental en quasi tota Europa s'empobrira per voler legitimar excessivament la informació en ares de la seua neutralitat. El documental va absorbir massa elements de la premsa escrita i en part de la ràdio...."(Bustamante, 2000). És el cost televisiu que absorbeix gèneres clàssics i els fa seus amb una altra perspectiva menys fílmica o creativa. Els relats documentals ara "són realment electrònics i no cinematogràfics, es caracteritzen per la seua

elaboració diferent, factura i estructura narrativa, que utilitza els nous recursos oferts pel canal... deixen de ser pròpiament allò que per tradició és el documental i es converteixen en gran reportatge... o documentatge com anomena Pancorbo, amb una expressió molt gràfica del seu caràcter híbrid.” (Sanabria, 1994: 97). La nova factura televisiva del documental converteix els relats de creació del documentalisme clàssic (apartat 2.2) en divulgació. Són també els temps de l'aparició de la divulgació científica (pseudocientífica) a partir del cinema científic. I a més a més, el nou mitjà televisiu absorbia plenament la informació més periodística del cinema informatiu a través dels seus espais informatius en un format inicial de telenotícies per donar pas poc més tard als reportatges i els *factual documentary* o reportatges de gran format.

En qualsevol cas, el documental televisiu a Europa en aquesta època inicial té altres referències que no són merament les periodístiques. L'escola anglesa de J. Grierson, com véiem a l'apartat 2.2.3, ja havia generat una tradició de realització documental des d'una perspectiva més divulgativa o propagandística per tal de donar una projecció de la cultura britànica en el marc de les seues necessitats externes de mercat amb la *Commonwealth*. “Grierson posà en marxa un autèntic viver, l'escola de documentals britànica, i va buscar la col.laboració de cineastes estrangers. Fou també l'artífex intel·lectual del projecte de creació del *British Council* i de la seua xarxa de centres culturals, la qual cosa representaria un vast pla d'acció per projectar la imatge d'Anglaterra, a la qual

dedica un lloc destacat a la propaganda cinematogràfica... França no va prendre nota ni de l'auge de les tècniques audiovisuals ni del paper estratègic de la informació i la propaganda. I continua amb la vocació universal de la cultura del segle de les Llums, per tant continuarà aplicant les línies mestres de la seua política de relacions culturals internacionals.” (Mattelart, 1996: 44-5). Aquest corrent documentalista anglés aviat influirà altres àrees culturals europees, malgrat la resistència de la cultura francòfona com apuntava A. Mattelart, que ha donat suport sempre a una línia més creativa en la producció de documentals, encara que al final també ha entrat en el negoci de la divulgació televisiva.

Després de l'Europa de la postguerra que se n'ocupa de subratllar i aprofundir en els valors de la democràcia, s'obri un altre camí en la producció de documentals televisius. És l'època de les grans sèries documentals de viatges, vida animal o divulgació científica. Era la forma d'obrir una finestra al món per mostrar una realitat encara desconeguda per al telespectador. Una realitat desconeguda, fascinant i didàctica que s'incorporava a la programació cultural de les televisions públiques del moment.

Serà la cadena pública anglesa BBC la primera en consolidar aquest nou producte audiovisual. La BBC inicia les seues emissions regulars de televisió el 1936, encara que l'inici de la II Guerra Mundial suposa la suspensió d'aquest servei. Després de la guerra, la televisió reprén les seues emissions,

encara que per aqueixos anys continua sent un mitjà de comunicació minoritari. La BBC prompte enceta una producció de documentals. El 1953 Paul Rotha serà anomenat director de documentals de la cadena. Rotha veu la televisió com el mitjà adient per a la difusió de documentals perquè suposa l'accés a un gran públic.

Però, prompte les institucions angleses s'adonaran de la projecció social del gènere documental. Els continguts dels documentals van més enllà de la informació d'actualitat de les notícies i aporten una formació permanent a la societat. Aquesta pretensió que emana dels fonaments de les democràcies europees de la postguerra convertirà el documental de les televisions públiques en una eina cultural al servei dels estats – Anglaterra, Alemanya, França o Itàlia- que volen reafirmar les seues conviccions democratitzadores i la projecció dels seus valors a la societat. Aquesta serà la virtut i el perill que el gènere documental portarà inherent des del seu naixement fins els nostres dies. La virtut d'aplegar a un gran públic i complementar la seua formació contínua. El perill d'estar al servei d'oligarquies de certs estats, o bé sota les ambicions totalitàries d'alguns membres elegits democràticament, així com la forta influència que exerceixen en l'actualitat els grans grups de pressió mediàtica. Però aquesta constant que trobarem al llarg de la història de la televisió no minvarà la creació de grans obres o sèries documentals.

La dècada dels 60 serà de les més importants per a la BBC

en gran part deguda a la gestió de Hugh Greene com a director general entre 1960 i 1969. Després de l'entrada de la televisió independent anglesa ITN, el govern autoritza la creació del segon canal de la BBC el 1962 per tal de reforçar la programació cultural i documental que encetarà les emissions el 1964. Mentre que la BBC1 passarà a oferir més entreteniment i notícies per fer front a la nova competència. La BBC2 posa en marxa programes educatius com *Tuesday Term* i programa espais sobre natura i divulgació científica com *Horizon* que encara a hores d'ara el podem trobar a les graelles televisives. La sèrie documental *The Great War* (1964) sobre la I Guerra Mundial aconseguix un notable èxit. Però sobretot el període entre 1964-69 que David Attenborough és el responsable de la cadena serviran de plataforma definitiva en la consolidació en la producció de les gran sèries d'història natural i antropologia. La sèrie *Civilización*, (1969), *América* (1972) o *El ascenso del hombre* (1972) és una mostra d'aquesta embranzida en la producció de documentals que la cadena britànica gairebé no ha interromput fins els nostres dies. Sèries de divulgació científica i història natural que han tingut una projecció global des de la televisió o des de la distribució en vídeo *home* o DVD i que ja hem tingut ocasió d'esmentar al llarg del present treball.

Als Estats Units el 1961 es crea una unitat de producció de documentals a partir de la societat centenària de National Geographic. Aquesta producció en continuïtat de National Geographic fins els nostres dies ha generat una vasta producció i fins i tot un canal temàtic de documental que es veu arreu del

món. La supervivència natural, el cicle de la vida dels éssers vius, el perill de l'extinció de les espècies, la depredació humana de l'entorn natural, l'educació de les noves generacions per tractar millor l'equilibri de l'home i la natura... són els temes habituals de la producció de documentals de divulgació científica escollits i distribuïts arreu del món mitjançant diferents fórmules. Les sèries de la BBC i de National Geographic seran una referència permanent en la producció i en la distribució de les grans sèries documentals perquè aborden projectes de gran magnitud i elevats costos que difícilment altres empreses poden abordar segons véiem a l'apartat 3.1.3.

Mentre, la implantació i desenvolupament de la televisió com a servei públic a Europa impulsarà la creació de programes relacionats amb l'educació, la cultura i la informació d'actualitat per tal d'impulsar el pluralisme i la participació democràtica de la nova societat emergent. “ ...assigna al servei públic la tasca de respondre a les necessitats informatives, educatives ... a més a més de promoure la cultura nacional i el conjunt dels valors de la civilització. En aquest cas el servei públic televisiu apareix com una gran agència educativa nacional que secunda, integra i desenvolupa les funcions pedagògiques de l'escola.” (Richieri, 1994: 46-47). Però els estats mai no apleguen a fundar una vertadera televisió educativa, tret d'algunes experiències aïllades que s'analitzen a l'apartat 3.2.3. del present treball.

Les televisions europees d'aquesta època tenen una regularització proteccionista lligada en gran mesura a la seua

fórmula de finançament. Altre cas serà el model nord-americà que es basa en la iniciativa privada des del seu origen. Normalment “...el finançament de les televisions europees ha estat, fonamentalment, el cànon sobre receptor i/o la publicitat, i en el cas espanyol s’ha donat el finançament per publicitat i subvencions en determinats exercicis.” (Álvarez Monzoncillo, 1997: 25). Finançament que es comportarà de forma desigual i amb fórmules mixtes segons es tracte d’estats democràtics o estats totalitaris.

La programació en general és vertical i encara no ha aplegat el domini de les sinergies que alimenten el flux permanent de programació de la televisió comercial. La programació vertical fixa uns dies i hores de la setmana per a la cobertura d’espais documentals. La figura del programador/estrateg encara no ha aparegut. El model de televisió estatal o quasi estatal –cas de l’anglesa ITN malgrat ser d’iniciativa privada- disposava d’una oferta simple on s’ajuntava una sèrie de programes amb cert sentit de l’oportunitat, de la necessitat política i del sentit comú. Els programes es consumien conforme passaven els dies del calendari sense tenir importància el nombre de telespectadors –allò que després en la neotelevisió o televisió comercial denominarem com audiència- que hi tenien accés.

Les televisions públiques o d’estat d’aquesta època –cas diferent serà el model nord-americà- pretenien “...informar, formar i entretenir... En Europa, els responsables estatals

comencen a esglaiar-se per un model de televisió ple de publicitat i *shows*, mentre es contempla un altre model britànic amb excel·lents drames i magnífics documentals.” (Cortés, 1999: 19). Aquesta doble tendència, de la qual parla José Angel Cortés, és pròpia de dos models inicials de televisió que ja les programacions d'aquesta època paleotelevisiva contemplaven.

Els anglesos i la televisió pública nord-americana PBS, que es crea ben entrada la dècada dels seixanta, apostaran per un model on la presència de la programació documental és clau. Passat un temps, França, Alemanya, Itàlia junt a altres països també encetaran la producció d'espais documentals a les seues cadenes respectives: TF1, ZDF, RAI o ORF i poc després s'incorporaran la resta d'estats democràtics europeus. “Els programes documentals a l'època paleotelevisiva... estan al servei d'un model de televisió didàctica i dirigida... El documental, que és la excel·lència didàctica audiovisual, té una especial inserció en aquest model... La televisió se'ns mostra com a globalitzadora i els documentals mostren una triple direccionalitat: els documentals viatgers que ens descobreixen el món..., els documentals que ens ensenyen les meravelles del món animal..., i els documentals pseudocientífics o científics...” (Cortés, 2001a). Ens trobem davant d'una cosmologia televisiva centralista i omnipotent que ens dona informació de qualsevol lloc del món però des d'una única opció o canal estatal. Per contemplar televisivament les altres representacions de la realitat hem de viatjar a altres països per fi de conèixer altre imaginari audiovisual. Això sí, des d'un model d'objectivitat i de

pluralisme, on el no partidisme o la no manipulació informativa eren el segell de garantia dels espais de programació cultural o educativa.

Cas diferent serà la situació de TVE o la de la televisió portuguesa TVP encara sota les consignes de les darreres dictadures europees. De fet els telediaris de TVE conviuran amb les projeccions del cinema informatiu del NODO fins el 1981. I les primeres produccions de documentals pròpies de certa magnitud són molt tardanes i vénen de la mà de Rodríguez de la Fuente amb *Félix, el amigo de los animales* i *Fauna* (1968), Luís Poncorbo *Objetivo* i *Otros pueblos* (1982), o Sebastián Álvaro creador de la sèrie documental *Al filo de lo imposible* (1981) que és l'única supervivent a hores d'ara en les graelles de programació. Però sense programes com: *Visado para el futuro* (1963) de Luis Miratvilles, *Conozca usted España* (1965) de Salvador Pons, *Fiesta* (1967) de Pio Caro Baroja, *La víspera de nuestro tiempo* (1967) de Jesús Fernández Santos, *Los pintores del Prado* (1974) de Román Gómez Redondo o *A fondo* (1976) de Joaquín Soler Serrano, no hagués estat possible l'escola de documentalistes televisius dels inicis. Manuel Palacio diu "...que són sèriés híbrides en el seu registre de gènere: son documentals com *Fiesta* o *La víspera de nuestro tiempo* que inclouen internament dramatitzacions de successos, o són ficcions com *Los pintores del Prado* que incorporen una veu en *off*, una capçalera o un epíleg amb retòrica de cinema documental." (Palacio, 2001: 129). Aquests documentalistes vénen dels equips de professionals de TVE i tenen poques referències

externes en la seua formació documental, encara que prompte a través dels seus viatges adquiriran un *background* extern.

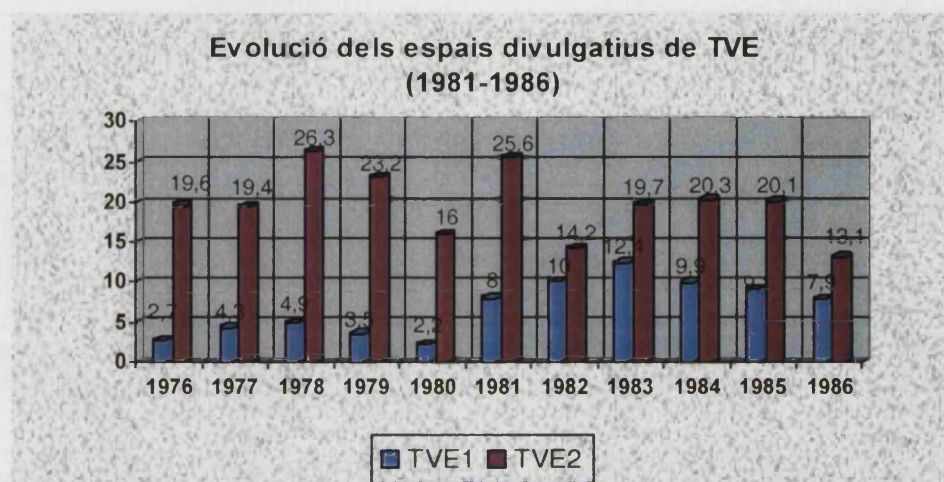
Pancorbo i Rodríguez de la Fuente apleguen a tenir uns índexs d'audiència que no poden comparar-se amb la incidència de la programació de documentals en la televisió generalista d'avui. Luís Pancorbo en la entrevista que li fa Lorenzo Díaz al *Informe sobre la Televisión en Espanya (1989-1998)* diu: “Eren altres temps, quan vaig estrenar *Otros Pueblos* (1983) en *prime time* de TVE1... Ens seguien tres milions de persones els diumenges. El cas de Rodríguez de la Fuente va trencar tots els pronòstics i es convertí en un objecte de culte...” (Díaz, 1999: 203-4). Efectivament, eren altres temps. Els estudis d'audiometria i la omnipresència de l'actual programador no es coneixien.

La televisió espanyola d'aquesta època s'abasta fonamentalment de la producció pròpia dels programes cultural. La compra de les produccions documentals en el mercat exterior o producció aliena no aplegarà fins a finals de l'època neotelevisiva. La BBC, National Geographic i la TF1 francesa són les referències inicials per omplir els espais documentals. Aquesta programació de documentals científics i de natura es incorporada de la mà del científic francès J.Cousteau amb *Mundo submarino*.

Els primers estudis sobre el consum televisiu i les preferències de gèneres davant l'audiència ens apleguen amb la transició política. El treball sobre *Las industrias culturales en*

España realitzat per Enrique Bustamante i Ramón Zallo ens mostra les xifres que marquen l'evolució de programes divulgatius entre 1976 i 1986 de TVE (Bustamante i Zallo, 1988: 137). Es fa menció per separat de la TVE1 i la TVE2 i es marca la incidència dels documentals dintre de la programació divulgativa, cultural o educativa. És a dir, Per una banda es constata la presència i el percentatge dels espais *factuals* culturals o divulgatius respecte de la programació general on també estan inclosos els documentals, i d'altra banda es compara el nivell d'audiència específic dels documentals.

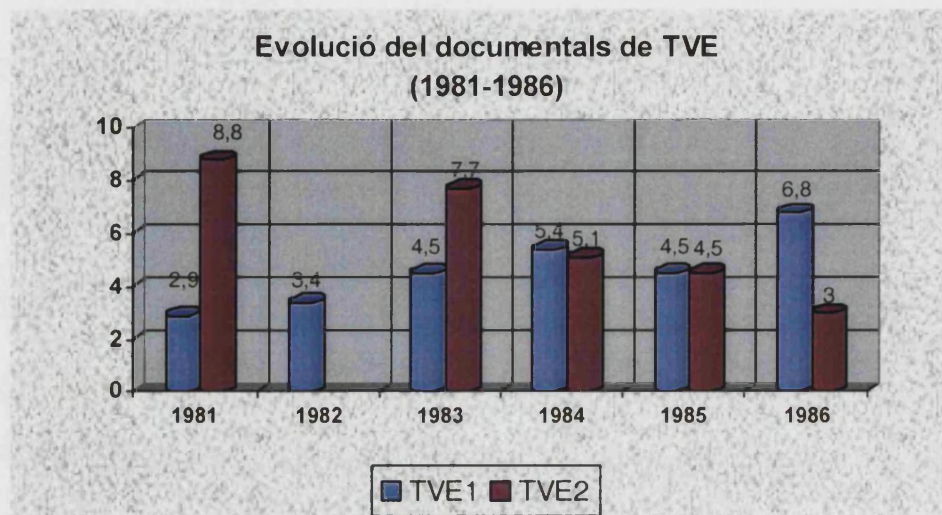
Es comprova que l'antiga UHF, es a dir, la TVE2 té una alta proporció de la seua programació dedicada als espais divulgatius o culturals al llarg de la dècada analitzada. Des dels inicis la segona cadena sempre havia estat més reservada per fer front a una programació més cultural. Els anys 1978, 1979 i 1981 aconseguixen els índex més elevats de presència d'espais divulgatius o culturals (gràfic 11) amb uns percentatges que estan en torn al 25% del conjunt de la programació. La primera cadena amb un perfil més comercial està ja molt a prop de la televisió comercial dels 90. TVE1 té una incidència mínima d'aquest tipus d'espais que oscil·la entre el 2,2% de 1980 i el 14,2 de 1982. Serà a partir d'aquest any que la primera comence a baixar la seua presència d'emissions de programes *factuals* o divulgatius fins l'aplegada dels canals autonòmic i després la incorporació de les privades.



BUSTAMANTE I ZALLO 1988. Gràfic 11.

Però aquestes quotes de presència televisiva es veuen retallades si sols analitzem el percentatge d'emissió de documentals respecte del total de la programació (gràfic 12). TV2 aconseguix unes quotes molt elevades el 1981 amb el 8,8% i el 1983 amb el 7,7%. Mentre que la primera el 1986 aplega a tenir una presència de documentals del 6'8% que supera a la TVE2 per primera i última vegada en la seua història. En qualsevol cas, a partir del 1982 s'incrementa la presència de documentals en la primera, malgrat tenir ja en marxa canals autonòmics com ETB (1983) o TV3 (1985). Aquesta tendència de TVE1 es trencarà definitivament aplegats els anys 90 amb la introducció d'un altre model televisiu, on el documental tindrà una presència testimonial i en franges d'emissió de *day time*. Els primers canals apostaran decididament per fer la competència a la televisió comercial amb una sobre dosi d'entreteniment i ficció. I la presència de nous formats *reality* que s'aproximaran a la realitat des d'una òptica que res tindrà a

veure amb la creació o divulgació documental.



BUSTAMANTE I ZALLO (1988). Gràfic 12.

A La dècada dels setanta comença a propiciar-se el canvi desregulador del model televisiu estatista i de forma desigual va propagant-se pels diferents països europeus. El cas nostre seria dels darrers, però la veritat és que el model de televisió espanyola va estar un fenomen diferent a l'època paleotelevisiva per l'absència de l'estat de dret. Justament la comercialització va estar sempre latent i l'aplegada de la democràcia va coincidir amb l'època desreguladora. “En aquest procés de canvis no sorprén que els programadors tinguessen que establir a partir dels anys setanta tot un conjunt de tècniques i estratègies de programació, per poder protegir els interessos econòmics de l'emissora i la seua pròpia viabilitat com a empresa.” (Contreras i Palacio, 2001: 63). Ara una nova disciplina del món de l'economia s'instal·lava a les televisions: el marketing. I també una altra forma de fer la televisió més serialitzada a partir d'una programació repetitiva i horitzontal. El model *fordista* de

distribució i organització empresarial aplega a les noves televisions privades i també penetra en les públiques. Les finestres televisives van a passar a emetre ininterrompudament per tal de fidelitzar l'audiència. Ara els espectadors seran el *target* de la projecció del mercat televisiu. Enrique Bustamante diu que la graella de la televisió comercial implica: “una serialització cada vegada més sintètica, un increment en la freqüència de les emissions, una lògica horitzontal que guanya terreny a l'antiga vertical i una tendència a allargar els blocs.” (Bustamantea, 1999: 99-100).

L'aparició de nous mitjans teledifusius, l'agilització en la producció de programes i la introducció de nous canals acaben rompent el concepte tradicional de fer televisió. Ara apareixen nous formats que fagociten els anteriors i també s'introdueixen nous mètodes de producció pròpia mitjançant la implicació de la producció independent. El mercat televisiu es belluga segons el ritme que marca l'audiència i el valor afegit de la creativitat perd interès. A l'audiència no se li marquen les pautes de consum, ella mana i se li dona allò que major resposta té en el mercat. “... La televisió comercial instal·la un sistema on la graella de programació té un flux sinèrgic en busca de la fidelització de l'audiència que genera una rigidesa, per tant la riquesa de gèneres televisius de la paleotelevisió desapareix ...ara en seran menys i molt canviants cosa que facilitarà una lluita fagotíca que propiciarà la marginació o quasi desaparició d'alguns d'ells, com és el cas del documental.”(Cortés, 2001b) . Si moltes van ser les pèrdues filmics del documental en el naixement de la

televisió, ara, potser, estem davant de la situació més difícil de la història del documental televisiu.

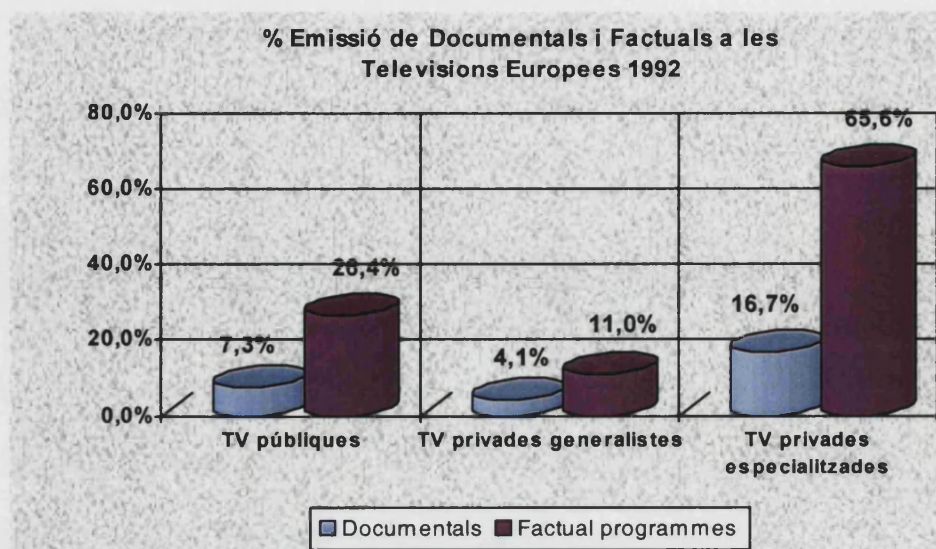
Aleshores, què passarà amb la presència dels documentals ben posicionats a les graelles de programació de l'anterior model? "...respecte a la situació del documental en la dècada dels 90, en un model televisiu de lliure concurrència de les televisions públiques i privades, igual que va passar en altres productes culturals... han estat desplaçats ràpidament del *prime time* de les graelles de programació... de les cadenes públiques i no han tingut quasi presència en la programació de les televisions privades... sols els segons canals de les opcions públiques han deixat la possibilitat a l'emissió d'aquests programes..." (Pérez Ornia, 2000). El flux sinèrgic de programació continua de les cadenes comercials públiques o privades trasllada la programació a horaris de *day time* al llarg del dia o fins i tot de matinada per tal de mantenir l'emissió oberta. El documental passa de ser un relat de projecció cultural a convertir-se en una peça de mercat de la televisió comercial que sols té valor per a reomplir la programació en les hores baixes que prediu l'audiometria.

La situació podia haver estat desastrosa, però es genera un altre circuit i una comercialització de documentals a partir d'algunes ofertes públiques que es mantenen fidels, també des del naixement dels segons canals i l'aparició de la televisió de proximitat que propiciaran un altre mercat on fluctuen els productes culturals. Les corporacions televisives més

importants d'Europa BBC, ORTF, RAI, RTVE, ARD, etc. tenen alternatives, perquè disposen de canals de difusió culturals alternatius com BBC2, Channel4, RAI3, Rete4, FR3, Cinquème, ZDF, TVE2, RTP2, etc. D'altra banda, l'aparició de la televisió de peatge analògica terrestre i les primeres ofertes de paquets via satèl·lit (C +, Canal Satélite Analógico, BskyB...) enceten també una sèrie de programes culturals i els primers canals temàtics de documentals com: Arte, Documania o ZDF Dox.

Aquest nou panorama necessita d'un reconeixement major al suport de programes culturals, educatius, així com la investigació en nous formats per part de les autoritats europees. La televisió pública ha de vetllar per un model de continguts diferent al de les televisions comercials, on s'aposte decididament per la qualitat i es bandege la degradació del servei públic. Formats com *realitys*, *info-xous*, *docugames*, etc. haurien de tenir altres finestres en la difusió televisava que no foren les públiques.

Les televisions públiques europees han reduït la presència documental (gràfic 13) a uns percentatges del 7,3% de mitjana tenint en compte que es fa al·lusió als primers i segons canals. Les privades sols aconseguixen una quota del 4% per als documentals i un 11% en els *factuals*. Mentre que les televisions rivades de peatge o primeres temàtiques -encara de caire molt generalista- comencen a tenir un incipient ressò.



HANSEN i JACOBSEN (1995). Gràfic 13

És l'època de les grans sèries televisives on sols les cadenes clàssiques continuaran amb la producció de documentals que després d'estrenar en primícia es multidifondran arreu del món: BBC, ABC australiana, TVNZ neozelandesa, ZDF, PBS, NHK, etc. D'altra banda, el procés d'externalització de la producció pròpia comença a tenir incidència en moltes televisions públiques que han de baixar costs per poder competir amb els nous canals i fer front al deute que comencen acumular. Als inicis dels 90 National Geographic o la BBC continuen tenint el mercat televisiu del documental però comencen a emergir unes productores regionals que donaran abast a altre tipus de documentals més de baix cost.

El règim de monopoli de la televisió pública espanyola (TVE1 i TVE2) perdura fins l'aparició dels canals autonòmics: ETB1 (1983), TVE (1984), ETB2 (1986), Canal 9, Tele Madrid,

TVG, Canal Sur (1989), Canàries TV(1999) i Castilla la Mancha TV (2001). També hi ha algunes comunitats que aposten per un segon canal, seguint el model d'Euskadi, així apareixen Canal 33, Punt 2, Canal 2 Andalucia, la Otra i Antena Digital. D'altra banda, la liberalització definitiva de la televisió en Espanya aplega amb la Llei de la Televisió Privada de 1988 que dona pas un anys després a l'aparició de les cadenes privades comercials en obert Tele Cinco i Antena 3 i a la televisió de peatge Canal + que copia el model francès ja propagat a altres països europeus. Aquest nou panorama televisiu “posa en perill l'oferta pública, es desequilibra el balanç de despeses/beneficis i s'activen unes perniciosos polítiques d'obtenció d'ingressos publicitaris.” (Contreras i Palacio, 2001: 117).

TVE serà la més perjudicada per no incorporar un pla estratègic de reestructuració i reorientació del servei públic des dels inicis. Malgrat l'enrenou, la TVE2 mantindrà un suport a la producció de documentals a través de moltes sèries documentals que han tingut una projecció internacional posterior. Félix Rodríguez i Lluís Pancorbo passen el torn a realitzadors com els germans Goytisolo, Borja Cardelús, Carmen Sarmiento, Sebastián Álvaro o Josep Lluís Domínguez. Algunes sèries perduren fins els nostres dies com *Esta es mi tierra* o *Al filo de lo imposible*. D'altres tindran una gran acceptació en aquest període. Es tracta de documentals importants com: *Espanya en la Antártida* (1984) de Carlos Serrano, *Índico* (1992-99) de Luís Goytisolo, *Naturaleza Ibérica* (1987) i *De polo a polo* (1989-93) de Borja Cardelús, *Alquibla* (1989-94) de Juan Goytisolo,

Ciudades perdidas (1984-1990) de Jaime Villate, *Los dominios del gran blanco* (1989) de Augusto Fernández, *Los frutos del dorado* (1989) de Manuel Serrano, *Oficios perdidos* (1989-95) de Eugenio Monesma, *El camino de Santiago* (1993) de Alejandro Cribeiro. També continuen les reposicions de *El hombre i la tierra* (1975) i la producció de L. Pancorbo *Otros pueblos* que continua fins els nostres dies. Moltes d'aquestes sèries divulgatives, Televisió Espanyola encara s'estan multidifonent des del canal temàtic *Grandes Documentales* que forma part del seu grup mediàtic RTVE.

Altre valor serà el de la televisió de proximitat que en parlàvem. Les televisions regionals o autonòmiques ens porten uns formats documentals que s'identifiquen més amb els seus espais culturals. En aquest sentit Euskal Telebista, TV3 i Canal 33 enceten una línia de productes documentals per reviscolar i vertebrar els seus espais culturals. També, encara que més tímidament, la TVG i Canal Sur. Telemadrid i RTVV tindran una mínima presència en la producció pròpia de documentals.

El cas més remarcable és el de la televisió catalana, que a hores d'ara acaba de crear un departament propi de documentals. Francesc Escribano i Joan Úbeda van consolidar un format de docusèrie o *docusoap* que ha estat explotat amplament. En l'actualitat continuen produint-se *in-house* un seguit de sèries per una espècie de factoria de joves realitzadors continuadors d'aquest corrent documental. Les docusèries més destacades han estat: *El meu avi*, *Ciudadans*, *Veterinaris*,

Jutjats, Bellvitge Hospital, Vides Privades, L'oblit del passat, Les coses com són, Vivint amb l'enemic o Explica'ns la teua vida. La majoria d'aquests *docusoaps* han estat emesos per la TV3 en *prime time* amb uns *shares* molt significatius. TV3 també té en l'actualitat un espai en la seua programació que s'anomena justament *El documental* on s'emeten peces d'una hora provinents de la producció pròpia, coproduccions o de la producció aliena. Altres programes de la programació del Canal 33 que contempnen documentals són: *Karàkia, Terra, Fotògrafs, Taller Doc., Opera prima, Segle XX o Thalassa.* Altres documentals importants produïts per la corporació catalana han estat: *Catalunya des de l'aire, Sapientíssims, ETA història d'un conflicte, Aquell 98, o Cuba sempre Fidelíssima.*

També la televisió basca dedica una ampla programació als documentals a través de les dues cadenes bé a partir de sèries divulgatives o de documentals de llarga durada. Alguns dels més importants han estat: *Guggenheim, La guerra civil en Euskadi, La transición en Euskadi o Cuento mi encanto.* La TVG, malgrat no tenir una quota de presència en pantalla tan persistent com els anteriors, ha aconseguit en els darrers anys tirar endavant un munt de sèries plenament lligades a la realitat gallega i la seua projecció arreu del món. Les més importants serien: *Por amor a l'arte* (1999) de Antonio López Mariño, *La palabra en el tiempo* (1999) de Llorenç Soler, *Océanos* (1997) de Enrique Lechuga, *Mar del Hombre* (1993) de Ferran Llagostera, *El espíritu de la América prehispanica* (1997) de Luís Mariño, *Man de nós* (2000) de Lois Celeiro, *Camino do vento* (1998) de Jesús

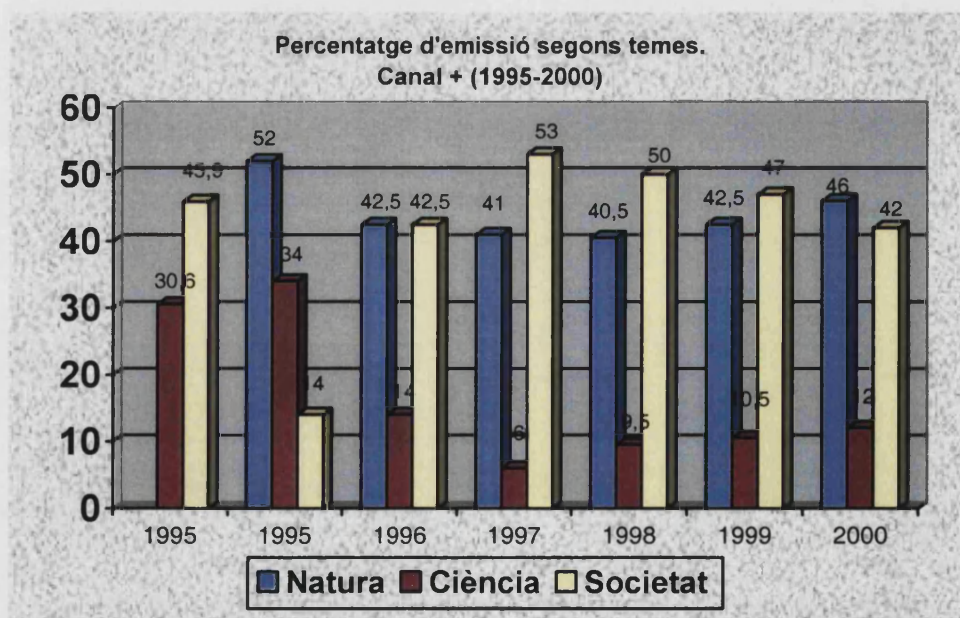
Suerio, *Los viajeros de la luz* (1990) de Valentín Carrera, o *Geografía gallega* (1999) de Francisco Río.

D'altra banda, la televisió andalusa també té una relació significativa en la producció documental, encara que des d'un altre punt de vista més relacionat amb el folklore i la cultura popular. Treballa més els temes tòpics de la cultura hispana, també amb un projecció de cara a l'exterior. Un recull significatiu d'aquestes sèries seria: *Sangre verde*, *El toro bravo*, *Buscando a Lorca*, *Picasso. Ocho historias de amor*, *Parques Naturales*, *Caballos*, *El testamento de Adan*, *Al aire libre*, o *Retratos*.

La poca producció pròpia que RTVV dedica als documentals ha aconseguit tenir alguna sèrie important des de 1989 fins els nostres dies. Les produccions documentals de Canal 9 són producte de la producció pròpia externalitzada o dels convenis i ajuts que s'han anat signant amb el sector audiovisual valencià, segons veurem a l'apartat 3.4.1. D'entre les obres més importants cal destacar: *Les artèries de la terra* (1999) de Sabastián Hernandis i José Manuel Herrero, *La casa de la mirada* (2000) de Javier Tostado, *Castells en el temps* (2000) de Gabriel J. Antón, *Els dominis de la mar* (1997) de Manolo García Carrascosa, *Exploradors del s. XXI* (1999) de Batiste Miquel, *Fulles de tardor* (1998) de Javier Martín, *Mirar un quadre* (1998) d'Eduard Mira, *Espais Naturals* (1992) de Pablo Gadea, *De la muntanya al pla* (1995) de José Luís Perea, *La nova Europa* (1997) d'Octavi Masià, *Preguntes al tercer*

mil·leni (2000) de Vicent Monsonís, *Sahara: llamando a las puertas del cielo* (1996) de Pedro Rosado, *Trens valencians per a la memòria* (1998) de Javier Cortés, *Vent de mar* (1997) de Adolfo Celdrán, o *Viatjar sense bitllet* (1996).

Televisió valenciana també ha dedicat un apartat a la producció de documentals més folklòrics i populars com *Festes* o *Una música un poble*. Normalment la majoria de programes documentals estan traslladat al segon canal autonòmic *Punt dos*, que s'abasta en gran mesura de la producció aliena. Però allò que més crida l'atenció en la producció independent valenciana de documentals televisius és el grup de productores –*Bubo Films, JP Produccions, Blue Screen* o *el Taller d'Imatge de la Universitat d'Alacant*- que s'han especialitzat en història natural i tenen una producció regular que va més enllà de RTVV.



FRANCÉS, M. (2001). Gràfic nº14

El Canal + és l'única cadena de les privades que ha dedicat des dels inicis unes franges significatives a documentals de qualitat sobretot de temes socials i de natura (gràfic 14). Aquests espais han estat projectats més sobre el *prime time* i després multidiferits a través del *Canal Azul* i el *Canal Rojo* encara en primícia i a partir de la plataforma de *Canal Satélite Digital*.

Les obres de nacionalitat espanyola emeses són minoria si vegem les dades (Esquema 8) de SOFRES i EGEDA dels anys 1997 i 1998. Però, el nombre d'emissions de programes en continguts documentals ha passat de 5521 el 1997 a 7450 el 1998. *Canal+* ha entrat en una dinàmica de moltes coproduccions europees i en els últims anys també americanes. Aquests dos mercats són els dos proveïdors habituals. I també cal destacar la seua participació en la distribuïdora de documentals *Explorer*, que és una *joint venture* amb la participació de la BBC i altres teledifusores amb molta projecció. La 2 i Euskal Telebista són les dues televisions que aconseguen més emissions de producció pròpia en aquests anys seguides de TV3/Canal 33. El nivell de producció pròpia de TVE2 és important, perquè la producció espanyola ressenyada de 876 produccions el 1997 i les 974 el 1998 provenen majoritàriament de la producció *in house* o de diferents fórmules d'externalització. Altre cas és el de la televisió basca i la televisió catalana que malgrat tenir una cantera de producció pròpia depenen encara de la compra de molts productes a l'exterior.

LA PRODUCCIÓ DE DOCUMENTALS A L'ERA DIGITAL

EMISSIÓ DE DOCUMENTALS PER LES TV ESPANYOLES (1997 I 1998)

1997	Emissions	%	Espanya	%	UE	%	USA	%	Altres	%
TVE1	42	0,8	20	0,8	22	1,3	0	0,0	0	0,0
TVE2	1.447	26,2	876	33,4	430	24,8	85	11,3	56	13,4
Antena 3	6	0,1	6	0,2	0	0,0	0	0,0	0	0,0
Tele 5	35	0,6	11	0,4	1	0,1	23	3,1	0	0,0
Canal +	519	9,4	57	2,2	210	12,1	214	28,6	38	9,1
Canal Sur	175	3,2	97	3,7	47	2,7	30	4,0	1	0,2
C2A										
ETB1	1.058	19,2	657	25,1	223	12,9	133	17,8	45	10,8
ETB2	545	9,9	323	12,3	157	9,1	52	6,9	13	3,1
TV3	73	1,3	43	1,6	16	0,9	2	0,3	12	2,9
C33	866	15,7	59	2,3	461	26,6	163	21,8	183	43,8
TVGalícia	187	3,4	148	5,6	5	0,3	6	0,8	28	6,7
Tele Madrid	126	2,3	41	1,6	48	2,8	13	1,7	24	5,7
Canal 9	107	1,9	29	1,1	48	2,8	28	3,7	2	0,5
N 9	335	6,1	254	9,7	65	3,8	0	0,0	16	3,8
TOTAL	5.521	100,0	2.621	100,0	1.733	100,0	749	100,0	418	100,0
1998	Emissions	%	Espanya	%	UE	%	USA	%	Altres	%
TVE1	13	0,2	10	0,2	0	0,0	3	0,3	0	0,0
TVE2	1.456	19,5	974	23,8	332	17,3	50	5,5	100	18,9
Antena 3	1	0,0	1	0,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0
Tele 5	26	0,3	26	0,6	0	0,0	0	0,0	0	0,0
Canal +	536	7,2	136	3,3	223	11,7	160	17,5	17	3,2
Canal Sur	117	1,6	114	2,8	2	0,1	0	0,0	1	0,2
C2A	401	5,4	222	5,4	41	2,1	16	1,8	122	23,1
ETB1	1.789	24,0	1195	29,2	221	11,5	332	36,3	41	7,8
ETB2	403	5,4	239	5,8	112	5,9	30	3,3	22	4,2
TV3	12	0,2	12	0,3	0	0,0	0	0,0	0	0,0
C33	1.068	14,3	97	2,4	456	23,8	308	33,7	207	39,1
TVGalícia	264	3,5	242	5,9	18	0,9	3	0,3	1	0,2
Tele Madrid	159	2,1	88	2,2	67	3,5	1	0,1	3	0,6
Canal 9	18	0,2	3	0,1	14	0,7	0	0,0	1	0,2
N 9	1.187	15,9	734	17,9	428	22,4	11	1,2	14	2,6
TOTAL	7.450	100,0	4.093	100,0	1.914	100,0	914	100,0	529	100,0

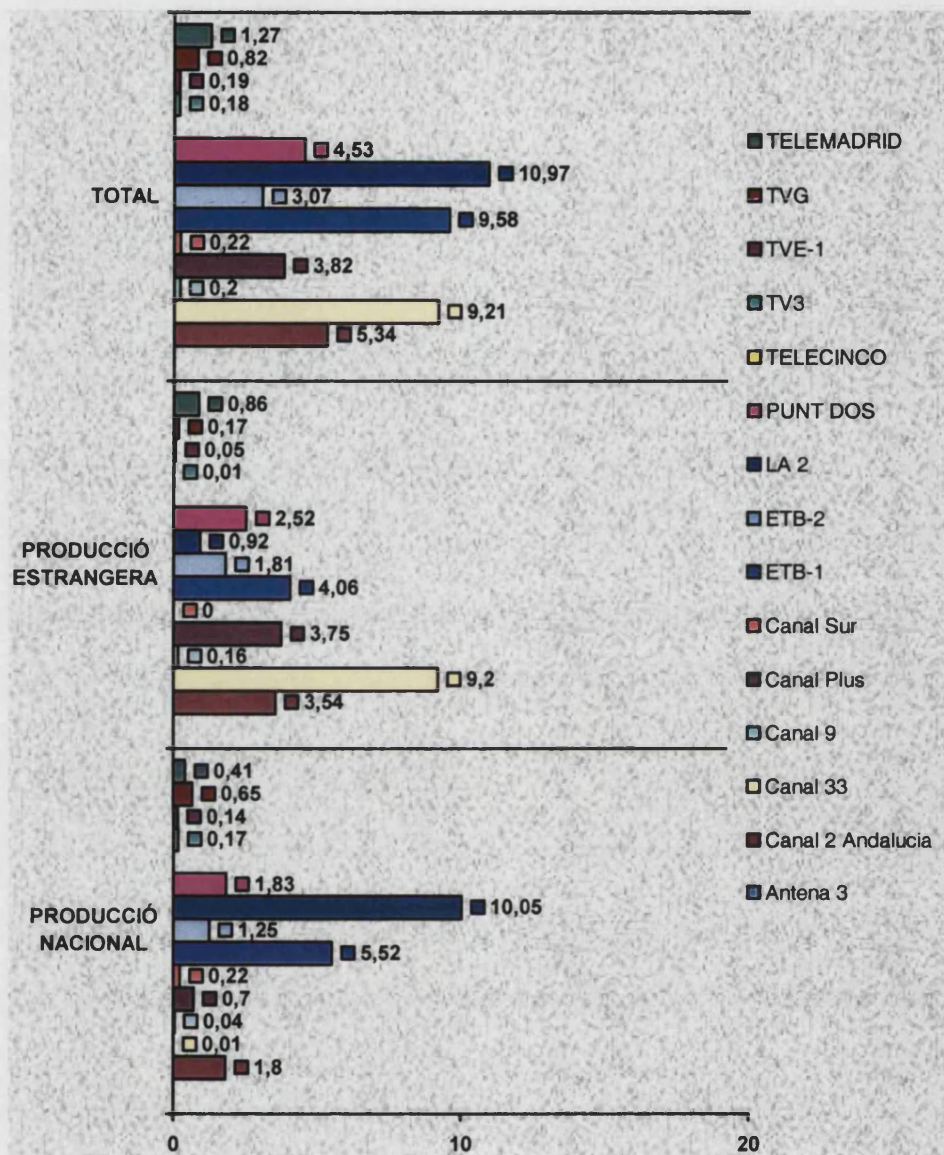
SOFRES, EGEDA (1998 i 1999) Esquema 8.

Caldrà diferenciar els formats de producció pròpia de la TV2 amb projecció més universal, de majors costos i destinats a la multidifusió, respecte dels documentals d'Euskal Telebista

que tenen més desenvolupada la vessant de proximitat i estan produïts amb uns costos més baixos. El mateix ocorre amb el format de les docusèries catalanes que resulten molt bé de preu. Si les comparem amb una hora de ficció poden costar una tercera part, i aconseguen uns resultats en *share* que fins i tot superen les telecomèdies o els serials en alguns casos.

En qualsevol cas aquestes xifres no deixen clar quins programes han estat considerats com a documentals. Fa l'efecte en alguns casos que els *factuals* o programes divulgatius també han estat comptabilitzats junts als documentals, perquè els índexs d'emissió del 26,25 % atorgat a TVE2 i el de 19,2% a ETB1 el 1997 i de forma similar en 1998 són excessius. Per tant, aquestes xifres ens són vàlides per marcar les tendència generals, però ens podrien portar a interpretacions errònies si féssim una lectura detallada en analitzar les modalitats i formes de producció amb més cura.

Les xifres (gràfic 15) extretes de Sofres i GECA sobre la temporada 1999 tenen un nivell de credibilitat més alt perquè provenen del percentatge total d'hores emeses per cada cadena d'espais documentals i no estan inclosos els programes culturals i divulgatius. Per tant, tenim el percentatge dedicat a documentals del total de la programació de cada cadena a l'apartat primer com a resultat de la suma de producció nacional i producció estrangera, que no caldrà confondre amb la producció pròpia i la producció aliena de cada cadena, encara que pugui coincidir en moltes ocasions.



FRANCÉS (2001). GECA. Gràfic 15.

La 2 aconseguix el liderat amb el 10,97% del total d'hores emeses dedicades a documentals, seguida de molt prop per la *ETB1* 9,58% i el Canal 33 9,21%. Després existeix un segon grup de canals on el documental ocupa sobre el 5% de l'emissió total. Es tracta del *Canal 2 de Andalusia* amb el 5,34%, *Punt 2* amb el

4,53%, el *Canal +* amb el 3'82% i l'*ETB2* amb el 3'07%. A continuació és situen un grup de televisions públiques amb una oferta de continguts pròpia de la televisió comercial que tenen una incidència en torn a l'1% de presència documental: *Telemadrid, TVG, TV3, TVE1, Canal Sur i Canal 9*. I en darrer lloc les dos privades comercials en obert Telecinco i Antena 3 que no tenen programació de documentals

Altra qüestió significativa digna de comentar és l'alt nivell de producció nacional de documentals que emet *La 2*. S'estima en un 90% el percentatge que deu pertànyer a la pràctica de les diferents fórmules de producció pròpia. També la producció nacional de documentals de la televisió catalana és molt superior a l'estrangera, mentre que la producció basca està més equilibrada i la resta de cadenes depenen més de la producció estrangera.

TVE2 està generant una gran quantitat de sèries que després emet en el canal *Grandes Documentales* des del seu grup de canals temàtics o bé oferta al mercat a través dels certàmens internacional habituals. Algunes de les sèries més importants d'aquesta última època multidifusiva produïdes internament o externa mitjançant diferents fórmules de finançament són: *Fauna Callejera* (1994-98) i *Vietnam: vida tras la Muerte* (1998) de Luis Miguel Domínguez, *Un país en la mochila* (1998) de José María Labordeta, *La España Salvaje* (1996-2000) de Borja Cardelús, *El 98* (1999) de Angel Paláez, *Mediterráneo* (1999) de Luís Goytisolo, *Paraisos cercanos*

(1997-2000) de Patricia Ferreira o *Los nombres del 98* (1998) de Elías Andrés. I moltes d'altres com: *Viajeros al tren* (1999), *Biografías del 98* (1999), *Felipe II* (1998), *Los grandes hombres de la egiptologia* (1998), *Mujeres en la història* (1998), *Pedir de boca* (1998), *Norte Sur* (1998), *La ruta del Quetzal* (1998-2001), *Días de vino* (2000), *África Mágica* (2001), *Magia en la Antillas* (2001)... “Encara que no podem presumir d'una tradició de cine documental equiparable a la del món anglosaxó, s'ha generat en torn a TVE espanyola un moviment documentalista que ha aconseguit quotes interessants en gèneres com el documental de natura, encara que 25 anys després, el *Hombre i la tierra* de Rodríguez de la Fuente no haja estat superat.” (Serrano, 2001: 38). Molts opinen, encara avui, que el documental televisiu espanyol no ha alçat el vol. No és cert, pense que els noranta han estat claus per engegar un camí sense retorn on van a fer falta més modalitats i perfils documentals segon la finestra on es vulga exhibir. No sols entorn a TVE, sinó també en altres llocs de la nostra geografia, com hem vist, és produeixen de forma habitual diferents formats documentals amb professionalitat i solvència suficients. Avui la producció independent de documentals ha entrat ja en la mecànica de la indústria audiovisual.

L'època d'una oferta de televisió fragmentada o *narrowcasting*, que ja G. Richeri pregonava als inicis de la dècada dels vuitanta, ha aplegat. Els canals temàtics tenen una projecció global i s'adapten a la diversitat cultural segons els difonga una o altra plataforma digital. “Es tracta d'aquest

fenomen que actualment es designa amb el terme de *televisió fragmentada* o *narrowcasting*, és a dir, de la producció i de la circulació de programes destinats a públics específics i especialitzats. En aquest cas el que canvia, a la vegada, és el producte, el públic i el suport....” (Richeri, 1983: 335). Les primeres televisions de peatge analògiques per cable, satèl·lit o hertzianes van ser les que van encetar aviat aquesta alternativa en el consum i l’oferta televisiva. Anglaterra a través de la plataforma *BskyB*, el consorci alemany RTL/Bertelsman i el poderós grup francès Vivendi controlen avui l’oferta multidifusiva a Europa.

Els paquets temàtics o les plataformes televisives digitals, que ocupen en l’actualitat diferents *multiplex* en la teledifusió, han evolucionat del tematisme genèric dels inicis cap a canals més microtemàtics. Això no sols ha passat amb el documental, sinó també amb la ficció televisiva, el cinema o l’entreteniment. A més a més la tendència del microtematisme ha anat més enllà i en l’actualitat comencen a proliferar els canals interactius de serveis a col·lectius de professionals o a qualsevol individu que vulga accedir-hi. La televisió interactiva i personalitzada comença a ser una realitat des del televisor o des de l’ordinador mitjançant *wesbtv*: “l’únic que ha de fer l’emissor és inserir una informació que connecte un lloc web amb l’emissió, facilitar molts dels casos d’informació associada a un programa, i a més a més permetre l’esquema general d’informació associada a un canal temàtic.” (Villanueva, 2000: 135). Exemples d’aquest tipus d’aplicacions associades als serveis que dona la televisió

microtemàtica o temàtica n'hi ha de molts. Normalment estan pensats més per a activitats d'investigació o de certs perfils de treball on la interacció des de l'ordinador és el més escaient, mentre que els serveis d'interactius de televisió estan més associats al telespectador que s'autoproveix de l'oferta audiovisual o multimèdia en les seues hores d'esbarjo.

El mateix grup de documentals *Discovery Network* oferta aquest tipus de serveis interactius (www.discovery.com) mitjançant *Webtv* per tal de millorar la seua producció amb enquestes, simulacions, gràfics o estadístiques on l'espectador pot participar-hi. També d'altres grups televisius ho ofereixen com: *Entertainment Television* (www.eonline.com), *HBO* (www.hbo.com), *Home & Garden Television* (www.hgtv.com), *The Learning Channel* (www.learningchannel.com)... Aquesta és una tendència –posada en marxa als Estats Units fa un temps– que al final la majoria de canals temàtics proposaran com a servei complementari. Al nostre país aquest tipus de serveis hi són una realitat, fins i tot en canals més comercials o de peatge, com és cas del *Canal +*, que ofereixen una programació des d'aquests dispositius.

L'oferta televisiva de documentals, malgrat desaparèixer de la televisió comercial i mantenir-se en nínxols d'algunes televisions públiques, ha estat integrada i incrementada amb aquests sistemes o plataformes multidifusives. El cas del *Discovery Networks* és un clar exemple on es veu l'evolució dels canals temàtics de documentals. Aquesta experiència es crea “el

1985 de la fusió de de TCI, UNITED Cable, Cox i Newhouse” (Bertrand, 1992: 88). Va començar amb un canal generalista *Discovery Channel* adreçat al públic hispano-portugués amb una cobertura americana reduïda. En l'actualitat el *Discovery Chanel* es veu a tota Amèrica, part d'Àsia i Europa i les seues emissions també són en anglés, continua essent un canal generalista de documentals o de no ficció –perquè també hi ha presència de *factuals* divulgatius i un enfocament de *docuentartainment*-, però la seua implantació s'ha propagat a quasi tot el món. L'oferta del grup ha anat més enllà i ha generat un seguit de canals de documentals i *factuals* per especialitats. *People+Arts* és un canal d'entreteniment que abasta biografies, històries de la vida real i encontres amb persones o cultures d'arreu del món. *Discovery Kids*, com véiem a l'apartat 3.2.3., està dedicat a la televisió educativa i sols en Amèrica Llatina té més de 10 milions de subscriptors. *Animal Planet* té una programació en torn al món animal que es desglossa en: aventures animals, emergències i recats, *animentaries*, animals amics i el nou espai *animal kids*. *Discovery Travel & Adventure* presenta com conèixer diferents llocs del món amb itineraris especials, viatges d'aventura o d'exploradors. *Discovery Healt* es el canal que el grup dedica a la salut, la medicina i el benestar físic a través de metodologies tradicionals o científiques amb propostes alternatives o preventives a partir de l'aplicació de tecnologies ultramodernes. Malgrat que l'oferta del grup nord-americà siga criticable en el plantejament i l'estructuració dels seus continguts, perquè ha

anat més enllà del documental divulgatiu de televisió amb la introducció de certs components d'entreteniment, no deixa de ser un model de multidifusió irreversible i consolidat en l'oferta de documentals a tenir en compte.

CANALS AMERICANS QUE EMETEN DOCUMENTALS I VOLUM DE MERCAT.

USACANADÀ 140 \$ M	USA	Canadà	Hores Per dia	Hores per any	% Doc	Total Doc Hores	Repetició Estimada	Original Doc hores
Generalistes	10	10	24	175,200	7%	12,264 (5%)	1%	12,142
Bàsics	65	28	22	814,680	3%	24,440 (10%)	5%	23,218
Temàtics	12	17	24	254,040	85%	215,934 (84%)	35%	140,357
De pagament	20	8	24	245,280	2%	4,906 (1%)	10%	4,415
TOTAL	107	63				257,544 (100%)		180,132
PRODUCCIÓ PRÒPIA: 43%					PRODUCCIÓ ALIENA: 57%			

LLATINOAMÈRICA 44 \$ M	Nº de canals	Hores Per dia	Hores per any	% Doc	Total Doc Hores	Repetició Estimada	Original Doc Hores
Generalistes	100	16	584,000	6%	35,040 (15%)	5%	33,288
Bàsics	40	18	262,800	3%	7,884 (3,4%)	10%	7,096
Temàtics	32	19	221,920	85%	188,632 (81%)	35%	122,611
De pagament	10	24	87,600	1%	876 (0,6%)	10%	788
TOTAL	182				232,432 (100%)		163,783
PRODUCCIÓ PRÒPIA: 20%				PRODUCCIÓ ALIENA: 80%			

FRANCÉS, M. RAI TRADE. Blue Escreen abril 2001. Esquema 9

El continent americà té un comportament desigual del volum del negoci i de la difusió dels documentals per a televisió. L'àrea rica de Canadà i Estat Units (esquema 9) té un volum de mercat de 140 milions de dòlars i un total de 170 teledifusores que emeten un conjunt de 257,544 hores de programes documentals multidifosos. En aquesta zona existeixen en l'actualitat 29 canals temàtics que emeten documentals de

manera ininterrompuda les 24 hores del dia i absorbeixen el 84% de les hores emeses. A les teledifusores sols es falta captar un 57% de la producció aliena en el mercat independent, perquè tenen un acceptable nivell de producció interna. Per tant, aquesta zona té un valor important en la penetració dels seus productes en altres àrees culturals.

La zona de Llatinoamericana, igualment estudiada per la comissió de la RAI TRADE, inclou també Brasil. Aquesta àrea concentra la majoria de la producció i de la difusió en quatre països que tenen una vertebració modernitzada de l'espai televisiu. Es tracta de: Mèxic, Brasil, Argentina i Xile. Si es miren les xifres trobem que les hores totals de documentals multidifoses són prou semblants a les de l'àrea rica amb un total de 232,432 hores, però el cost corresponent de mercat ha baixat a 44 milions de dòlars. Com a conseqüència ens trobem que una hora d'emissió ací resulta quatre vegades més barata. Els 32 canals temàtics de la zona ocupen un el 81%, dels documentals emesos i la repetició multidifusiva que hi fan és també del 35%. L'apart que dediquen els canals generalistes a l'emissió de documentals fluctua a les dues àrees entre el 6% i el 7%. Per tant, trobem unes pautes equilibrades en el funcionament del mercat dels documentals molt semblant en els dos casos, però ací els costos d'emissió baixen substancialment, mentre que la producció aliena munta al 80%. Això vol dir que, les teledifusores necessiten comprar la majoria de les seues produccions documentals a la producció independent llatinoamericana o als certàmens, però a uns preus de mercat

baixos. És a dir, el mercat hispano-portugués té uns costos de producció i d'emissió molt més baixos respecte d'Amèrica del Nord o Europa, per tant les primícies de les grans produccions de les zones riques entraran en retard, una vegada multidifoses en la resta del món, i quan estiguen gairebé amortitzades, a no ser que les productores de les zones riques produeixen des de filials instal·lades en aquesta àrea productes específics i de proximitat, cosa que cada vegada és més habitual per la tendència a la globalització econòmica i la projecció mundial del mercat de les productores i teledifusores potents.

Mentrestant, a Europa l'espai multidifusiu cada vegada és més ample i l'oferta de documentals en canals temàtics o en les programacions d'algunes iniciatives públiques és més significativa. Les grans plataformes digitals tendeixen a cobrir una ampla oferta de documentals: *Cultura, Odisea, Natura, Encyclopedia, Seasons, Règions, Odyssée, Planet, Escapes, Documania, Discovery Channel, Campero, Hispavisión Grandes Documentales, National Geographic, Canal de Historia, Geoplaneta, Beca, Viajar...* I d'altres que ofereixen una oferta de programes *factual* també hi porten inserida una participació de peces documentals de curta durada i baix cost com: *Estilo, Red, Canal C, Canal Cocina, etc.*

Europa (esquema 10) ocupa l'àrea de més volum de mercat de documentals (160 milions de dòlars) i de més hores de documentals emesos (488,472 hores). El cost de producció i d'emissió és equiparable a Nordamèrica. Si de cas, destacar el nombre de canals temàtics de documentals que aplega a 56 i

també la presència mitja de documentals a les cadenes generalistes –fonamentalment concentrades en la variada oferta pública- és manté en unes quotes del 10 %.

CANALS EUROPEUS QUE EMETEN DOCUMENTALS I VOLUM DE MERCAT

EUROPA 160 \$ M	Nº de canals	Hores Per dia	Hores per any	% Doc	Total Doc Hores	Repetició Estimada	Original Doc Hores
Generalistes	124	20	905,200	10%	90,520 (18,5%)	1%	89,616
Bàsics	70	18	459,900	3%	13,797 (3%)	5%	13,107
Temàtics	56	22	449,680	85%	382,228 (78%)	35%	248,448
De pagament	22	24	192,720	1%	1,927 (0,5%)	10%	1,734
TOTAL	272				488,472 (100 %)		352,905
PRODUCCIÓ PRÒPIA: 33%				PRODUCCIÓ ALIENA: 67%			

FRANCÉS. RAI TRADE. BLUE ESCREEN abril 2001. Esquema 10

En aquest cas, Espanya està per sota de la mitjana europea i sols la TVE2, Euskal Telebista i la Televisió catalana tenen una presència de documentals important a les seues programacions. D'altra banda, el nivell de la producció pròpia europea es situa en 33%, segons véiem a l'apartat 3.1.1, cosa que beneficia la consolidació d'un ample espectre de productores independents concentrades sobretot a Anglaterra, Alemanya i França, mentre que Itàlia i Espanya deixen de tenir una presència testimonial i es troben en vies d'arrencada econòmica d'un sector independent excessivament atomitzat que necessita d'una regulació d'ajuts interns per part de les autoritats regionals o nacionals per tal de mitigar la situació.

3.4. Ajuts a la producció i difusió de documentals

El gènere documental té un nivell d'intervenció i mitigació d'aquells estats europeus o americans que han aprofundit en les seues estructures democràtiques. Els governs nacionals o els centres de poder regionals deuen vetllar pel bon funcionament del gènere. “La intervenció pública té per objectiu la producció autòctona de documentals que tinguen un interès cultural i artístic -és a dir, el denominat documental de creació-, i fomentar la seua presència a l'espai de comunicació propi i de l'exterior.” (Cubelles i Sanchis, 1999: 71). L'objectiu d'aprofundir en el fenomen intercultural cada vegada és més una referència obligada en la producció documental i així hauria de ser entés per les autoritats respectives.

Però la realitat, com veurem a continuació, és una altra i es mostra de forma desigual segons zones. “Les polítiques audiovisuals poden contribuir a millorar la qualitat i la diversitat de l'oferta audiovisual. En qualsevol cas, la seua orientació definitiva dependrà de quines forces i quines visions del fet comunicatiu incidescen de forma més decisiva en la seua formulació.” (Giordano i Zeller, 1999: 35).

Al continent americà, Canadà sempre ha estat un referent important en la política clara de suport al sector, mentre que la televisió pública nord-americana PBS ha estat una excepció. A Europa (esquema 11) es donen situacions diverses segons es pot apreciar a la graella següent.

PAÏSOS EUROPEUS SEGONS EL GRAU D'INTERVENCIÓ PÚBLICA AL DOCUMENTAL

	Intervenció pública forta	Intervenció pública feble
Principals països productors	FRANÇA ALEMANYA	ANGLATERRA
Altres països	AUSTRIA BÈLGICA DINAMARCA FINLÀNDIA NORUEGA PAÏSOS BAIXOS SUÈCIA SUÏSSA	ESPANYA IRLANDA ITÀLIA LUXEMBURG PORTUGAL

JACOBSEN I HANSEN (1995). Esquema 11

Com ja s'ha vist als apartats anteriors, França, Alemanya i Anglaterra dominen gran part de la producció de documentals europeus, amb models diferents de formats o gèneres i de sistemes de finançament. Mentre que Anglaterra desenvolupa projectes més televisius i també de creació des d'una producció poc subvencionada, a França i Alemanya s'inverteix l'esquema en tots els sentits. Fora dels tres estats forts en la producció de documentals queden la resta de països que segueixen polítiques més o menys proteccionistes respecte d'un sector més enfeblit.

Des de sempre la producció anglesa independent ha estat sota la dependència de les televisions a partir de fórmules de producció delegada, on la figura del *commissioning editor* dependent de la teledifusora ha controlat el procés de producció. En aquest sentit, els ajuts estatals han estat mínims, perquè gran part de la producció documental s'ha distribuït intensivament en el exterior i s'ha aconseguit rendabilitzar la producció documental. Altre cas diferent és el d'Alemanya i França que han tingut un suport de les administracions

publiques i també en part per les cadenes de televisió. França és el país que més diversitats d'ajuts presta a la producció de documentals a través de diferents fons com: *COSIP*, *SOFICA* o *PROCIREP*. També Alemanya dedica un suport intern a la indústria documental. Aquesta política de suport continuat al sector independent ha donat en l'actualitat una projecció internacional dels productes francesos o alemanys que abans sols gaudien els documentals elaborats per la ORTF i la ZDF. També els Països Baixos reben atenció des de fons públics com *Nederlands Fonds Voor de Film*, *COBO-fonds* o *Dutch Cultural Broadcasting Production Promotion Fun*. Altres països que han tingut un foment i suport al documental han estat: Àustria, Dinamarca, Finlàndia, Noruega o Suïssa.

D'altra banda estan els països amb una intervenció pública feble. En primer lloc es situen Espanya i Itàlia, que malgrat no tenir ajuts significatius de les administracions públiques, estan en una situació molt activa després de les necessitats que ha generat la televisió temàtica, però corren el perill de ser absorbits per les grans productores europees. I en darrer lloc, Irlanda, Portugal i Luxemburg amb unes quotes baixes de producció independent i sense suport de fons públics.

La component liberalitzada de la CE i les mesures de cohesió per generar un espai comú han generat ajuts i fons de tipus generals a l'audiovisual que en part mitigarán les descompensacions dels països sense suport de les seues administracions públiques. "Impuls a debats sobre els efectes de

la concentració en el pluralisme mediàtic. Suport a la producció europea (programa MEDIA). Suport condicionat a la televisió de servei públic. Adopció de Programes i mesures estimuladores de la difusió social de les tecnologies de la informació i la comunicació.” (Moragas, 1999: 29). Sense aquest tipus de mesures la perifèria europea no hagués pogut subsistir davant de la multioferta televisiva i l'increment de les hores de producció en els darrers anys.

El Llibre Verd sobre la Convergència dels Sectors de les Telecomunicacions, Mitjans de Comunicació i Tecnologies de la Informació i sobre les seues Conseqüències per a la Reglamentació de 1997 que es redacta al seu apartat 4.3 ja replega aquesta necessitat. “A nivell comunitari, l'article 128 del Tractat CE disposa que la Comunitat contribuirà al reviscolament de les cultures dels Estats membres, en particular en el sector audiovisual, i la Comunitat tindrà en compte els aspectes culturals en la seua actuació en virtut d'altres disposicions del Tractat. La Comissió té intenció de redactar en 1998 un Llibre Verd que se centrarà específicament en el desenvolupament dels aspectes culturals dels nous serveis audiovisuals d'informació.” (Llibre Verd, 1997: 33).

Les directives, les resolucions, els informes o les recomanacions de la CE i el Consell d'Europa de reconeixement del pluralisme i la difusió cultural han estat moltes al temps que s'ha anat vertebrant el mercat únic europeu i la universalització de molts serveis sobretot en el món audiovisual i de les

telecomunicacions. Les directives europees contempen aquest servei d'universalitat i el defineixen com "el conjunt de serveis, a un preu assequible, per a tots els usuaris, amb independència de la seua localització geogràfica". (Terol, 1999: 155). Des del *Tractat de Maastrich*, *El Llibre Verd de la Televisió sense Fronteres*, *L'Informe Bangemann* fins a les normatives més recents, Europa intenta combinar diversitat i unificació econòmica en els inicis d'una era digital que comportarà necessàriament altres plantejaments organitzatius i canvis en les pautes econòmiques, jurídiques o socials de gran complexitat. Perquè "...la velocitat que imposa la digitalització iguala els règims de temporalitat i acaba amb les fronteres territorials." (Gavaldà, 2001: 89). La tasca dels responsables polítics i les administracions jurídiques de reordenació és important en aquest panorama transnacional i digital.

En aquest context d'estendre i d'universalitzar en l'àmbit europeu els serveis de suport a la producció audiovisual, la Resolució del Consell del 22.6.1984 planteja per primera vegada els àmbits d'actuació que posteriorment aniran desenvolupant-se en diferents programes d'ajuts en la dècada dels 90 a la indústria audiovisual i multimèdia. Sobretot la ficció televisiva i cinematogràfica serà la gran beneficiària, però també el documental i altres gèneres minoritaris com l'animació tindran la seua quota de representació en les diferents convocatòries.

3.4.1. Ajuts nacionals

En el cas espanyol la llei de cinematografia no es modernitza fins el 1983 de la mà de la ministra aleshores Pilar Miró. Dos anys després es crearà el *Instituto de Cinematografia i las Artes Audiovisuales* conegut com a ICAA que dependria del Ministeri d'Educació i Ciència de l'època. Després el ministre Jorge Semprún desenvoluparà el 1989 la llei mitjançant un decret de protecció a l'audiovisual. En tot aquest desenvolupament normatiu no queda clarament reflectit el gènere documental ni com a modalitat creativa, ni com a gènere més divulgatiu de televisió. En l'actualitat el govern de la nació acaba de presentar una proposta d'una nova *Llei de Foment i Promoció de la Cinematografia i el Sector Audiovisual*. S'està en el període de tramitació parlamentària i negociació amb els professionals del sector. Però sembla ser que les mencions expressives al gènere documental i les dotacions estables en forma d'ajuts, subvencions o préstecs queden difuses o destaquen per la seua absència. La terminologia emprada és la mateixa que la de la llei anterior: “produccions experimentals i de baix pressupost o desenvolupament de projectes i elaboració de guions, i curtmetratges.”

El Ministeri d'Educació, Cultura i Esports actual i els anteriors a través de l'ICAA (www.mcu.es/cine/index.html), continuen les convocatòries anuals a aquest tipus de projectes de nous realitzadors, pel·lícules de caràcter experimental o documentals semiencoberts. Dels 12 o 13 projectes seleccionats

anualment de vegades hi ha algun documental, segons véiem al gràfic 8. És un ajut automàtic, ja que reverteix sobre la recaptació en sala. El productor de documentals hi podria optar, si està explotant un documental. Clar que aquest ajut, una vegada vist a l'apartat 3.3.2 la baixa presència del documental en pantalla, no ve a mitigar en cap moment el desenvolupament de projectes o altres tipus d'ajuts directes o indirectes a la producció. I més si tenim en compte la seua filosofia inicial d'estar concebuda més per al perfil de les produccions cinematogràfiques que acaben adjudicant-se més del 90% de cada convocatòria.

D'altra banda, en les subvencions a compte destinades a projectes el documental no figura sota cap epígraf específic ni tampoc té un fons reservat com en altres països. Aquests ajuts concebudes més per la producció cinematogràfica han sofert "...un fort retall a partir del Real Decret 1039/1997 ... on queden suprimits els plans biennals ... i es pretén premiar a les obres experimentals de *decidit contingut artístic i cultural* ... i la incorporació de nous realitzadors. Cada convocatòria fixarà el nombre de pel·lícules beneficiàries així com la seua quantia."(Vallés, 2000: 244). Sense fons anuals fixes i sense una ubicació taxativa del gènere documental pot es pot aconseguir.

Situació semblant ocorre amb els ajuts al desenvolupament de guions, que també modifica el decret de 1997 per tal de fer-los extensibles a les obres destinades a programes de televisió. La finalitat està plantejada per donar

suport a la diversitat de sèries de ficció televisiva que s'estan produint en l'actualitat en Espanya. Segons véiem al gràfic 10 nosaltres som els tercers productors de ficció europeus per a televisió després d'Anglaterra o Alemanya i per davant de França. Una vegada més l'ajut està concedit al sector menys necessitat. Com veurem a l'apartat següent aquesta política de suport al gènere documental de l'Estat espanyol res té a veure amb la majoria de països europeus.

FAPAE, la *Federació d'Associacions de Productors d'Audiovisuals Espanyols* (www.fapae.es) també ha signat convenis en els darrers anys amb les televisions públiques i privades o amb la FORTA, on en aquest cas sols hi ha un percentatge reservat, encara que reduït d'ajuts a la producció de documentals i animació. FAPAE intenta definir l'aplicació d'una directiva europea de la televisió sense fronteres d'inversió del 5% a les televisions segons el seu volum de negoci en qualsevol gènere i per suposat també documentals. Aquests convenis estan orientats més als productes documentals de televisió. Però, cadenes com Canal + han apostat també en molts casos per documentals de creació. Altres cadenes o plataformes com Antena 3 o Via Digital presenten més una línia de *factuals documentaris* i fins i tot falsos documentals sobre temes de risc i grans dosis de morbositat. Bàsicament en aquests convenis Canal + i Antena 3 opten per la producció d'algun documental o sèrie perquè totes dues tenen al darrere les respectives plataformes de multidifusió digital en canals temàtics, així els estrenen en primícia als canals comercials i després es

multidifonen als canals temàtics del grup. La FORTA, d'altra banda, està més interessada en el desenvolupament de *tvmovies*, mentre que cada cadena regional produeix formats documentals més de proximitat per al seu autoconsum. *Telecinco*, de moment, també utilitza aquesta quota de producció obligada per a la producció de ficció televisiva. I el grup de Televisió Espanyola té una maquinària interna i sistemes de producció de documentals suficient i, per tant, utilitza aquests convenis més per a la producció de les sèries de ficció televisives, perquè li resultarien més cares si les produirà *in house*.

Pel que respecta als ajuts provinents de les comunitats autònomes, Catalunya, el País Basc, Galícia i Andalusia tenen normatives més precises que contemplen el suport al desenvolupament, la producció i la difusió de documentals. L'import dels ajuts o les subvencions difereix segons casos. Catalunya dóna suport al desenvolupament de guions, ajuts de 15 milions per a nous realitzadors, ajuts a entitats privades culturals que realitzen activitats de promoció del cinema i l'audiovisual, ajuts a la realització de pel·lícules per a televisió, sèries de ficció o documentals, i dóna un suport especial a les productores catalanes i als relats produïts en català. Euskadi té una normativa molt semblant a la catalana de suport a l'euskera i a les productores basques. Els bascos realitzen una producció pròpia de documentals de proximitat important, bé mitjançant *in house* o a partir de diferents fórmules de producció externa. Galícia sols dóna suport a projectes cinematogràfics i sèries

televisives per a productores gallegues, l'ajut a les quals pot aplegar a un 50% del cost total, i també a la producció en gallec de llargmetratges, curtmetratges o vídeos de creació fins un 60% en el cas dels documentals.

Andalusia diversifica més els ajuts, en formació o altres ajuts indirectes, i aplega a donar 3 milions de suport al desenvolupament de projectes documentals. Cal fer constar també que La Junta d'Andalusia gestiona el programa europeu *MEDEA Programa Mediterraneo y Europeo de Desarrollo Audiovisual* (www.programamedea.com) que es dedica al desenvolupament de projectes a través de la formació de llargmetratges i documentals, per a productores independents dels països signants del tractat de Barcelona que conformen el 15 països de la Unió Europea més els 12 de la conca mediterrània: Algèria, Xipre, Egipte, Israel, Jordània, Líban, Malta, Marroc, Síria, Tunísia i l'Autoritat Palestina.

La Comunitat Valenciana i Madrid dediquen una atenció discontinua al suport de projectes audiovisuals i sobretot està lligada als convenis que es signen puntualment amb les associacions de productors amb una durada superior a l'any. *Tele Madrid* no aporta gairebé presència documental en la seua graella de emissió, mentre que el seu segon canal *La otra* té una programació d'agenda i de realització en directe que trenca l'esquema habitual televisiu, on el reportatge és el gènere més pròxim al documental amb cabuda en la seua programació. En l'actualitat els representants dels professionals valencians estan

renegociant amb l'administració autonòmica el protocol o conveni del 2000-2004, atesa la falta de criteris objectius en la concessió dels ajuts en la primera convocatòria anual. Majoritàriament les ajuts valencianes van a la ficció. I ni l'administració autonòmica ni l'ens de RTVV s'han posat d'acord en encetar una línia de producció de documentals de proximitat i projecció de la cultura pròpia, com s'ha fet a la majoria de comunitats autònomes. L'emissió de documentals de la segona cadena valenciana *Punt 2* són producte de la producció aliena, és a dir, les compres a certàmens. Mentre que *Canal 9* pràcticament no recull la programació documental en la seua programació.

El sector de producció de documentals espanyols ha crescut substancialment en la darrera dècada davant l'arrancada econòmica del gènere a partir de la multioferta televisiva. Els productors espanyols necessiten ara més que mai entrar en la mecànica de la producció europea i saber fer constar ben bé quines són les seues necessitats davant les autoritats audiovisuals. Per això cal promulgar l'associacionisme i encetar una línia de fòrums i certàmens. L'aparició de l'associació de productors documentals DOCUS (www.docus.org) ha tingut una bona acceptació després de nàixer ara fa un any a Barcelona. També ja ha estat constituïda a Madrid amb una filosofia d'estendre's a tota la geografia espanyola. D'altra banda, el programa europeu MEDIA té obertes oficines, a part de a Madrid, també a Barcelona, a Sevilla i a Bilbao. Aquest tipus d'iniciatives són les úniques que poden tenir ressonància davant

de l'administració espanyola i europea per tal d'aconseguir la presència i el suport necessaris d'un sector emergent que cada vegada té més presència i vocació de projecció externa.

3.4.2. Ajuts internacionals

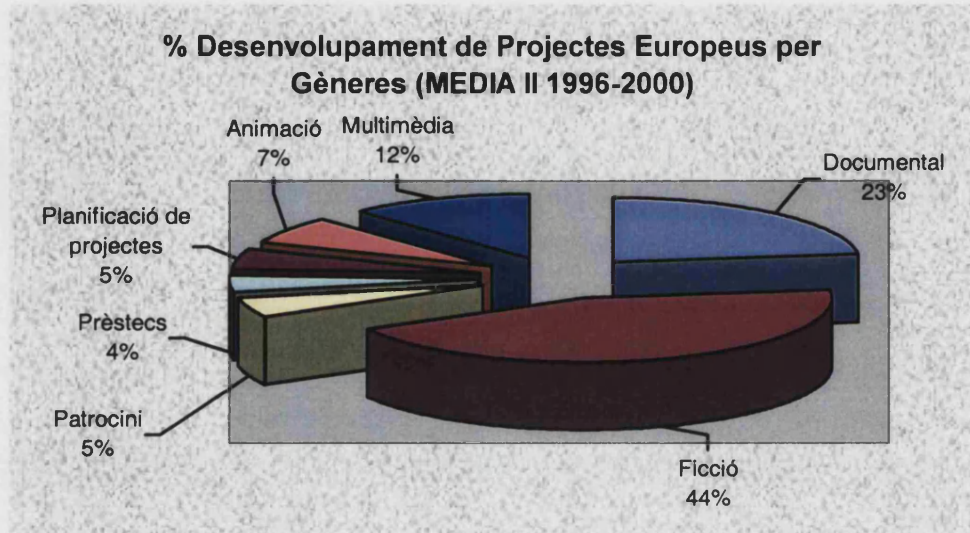
Els ajuts internacionals a l'audiovisual en la nostra àrea del mercat comunitari s'han consolidat ja com un servei universal per a tots els usuaris, amb independència de la seua localització geogràfica. Un servei que, malgrat la seua universalitat, ha de semblar també com un servei de proximitat. Els agents de la indústria audiovisual: productors, distribuïdors, *broadcasters*, exhibidors o estudiosos han d'entendre aquest tipus d'ajuts o programes de suport a l'audiovisual com a mesures per crear sinergies de productivitat en un *interland* superior al mercat nacional clàssic. L'ús d'aquest servei s'ha de convertir en habitual per als agents implicats en el mercat de la producció de documentals.

Els programa europeu d'ajut i promoció de l'audiovisual MEDIA (www.mediadeskspain.com/home/htm) és el primer en implantar-se en el nostre àmbit comunitari. Pertany a un fons d'ajut a l'audiovisual dintre del marc de la Unió Europea UE i no del Consell d'Europa. En l'actualitat van per la tercera edició. MEDIA I es desenvolupa entre 1991-95. "El seu objectiu fonamental és desenvolupar un conjunt de mesures de suport a la indústria audiovisual europea per fer-la més competitiva a fi

de superar la fragmentació del mercat europeu, amb la creació de sinergies entre les empreses que establiren unes amples xarxes de cooperació i intercanvi, amb la mobilització de recursos financers sobre fórmules associatives que permeteren afrontar nous reptes, i amb un tracte de favor cap als obligats mecanismes de distribució de les obres audiovisuals.” (Vidal, 2000: 197). El projecte es desenvolupa en el marc de 19 línies d'actuació. El suport als documentals s'insereix a l'àrea anomenada *documentary*. Els ajuts en aquesta primera convocatòria van ser més indirectes al sector en formació, fòrums i incentius a la producció i difusió. Pel que fa a la formació es crea la *Media Business School* amb seu a Espanya que des d'aleshores ha realitzat ininterrompudament un seguit d'activitats educatives d'entre les quals destaquen els cursos d'estiu *Ronda Audiovisual* que alberguen una gran varietat de matèries tècniques i de continguts.

El programa MEDIA II es desenvolupa entre el 1996-2000. I contempla ja tres tipus d'ajuts enfocats cap a la formació, el desenvolupament de projectes de documentals de creació i la distribució. Els ajuts al desenvolupament es sufragaven en forma de préstecs per tot allò previ a l'inici d'un rodatge (guió, compra de drets, viatges, adaptacions, elaboració de plans de comercialització, visites a mercats, etc.). Es tractava d'un préstec, en el sentit que si transcorrien dos anys des de la percepció del préstec i aquest no havia entrat en producció s'havia de reemborsar sols el 25% d'aquest ajut, el 75% restant quedava fins que no hi entrés en producció, és a dir, s'encetés el

rodatge.

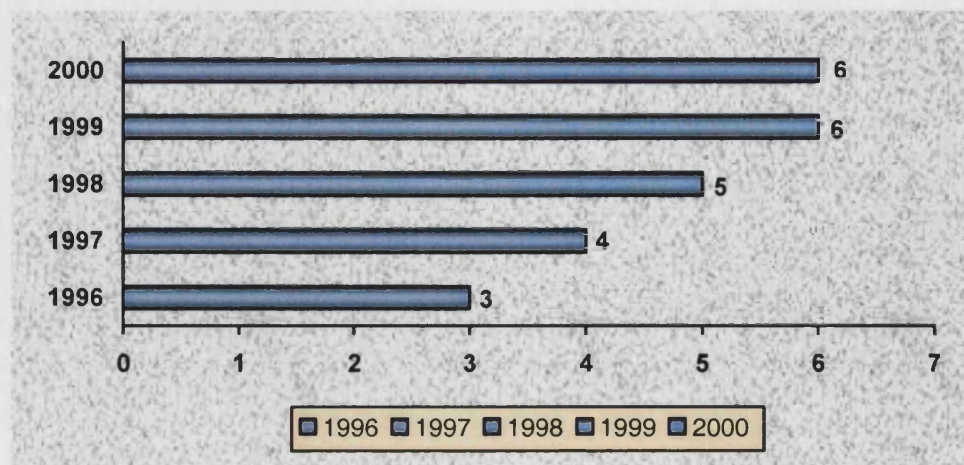


MEDIA. Gràfic 16.

El documental rep el 23% (gràfic 16) del total dels ajuts que apleguen als 72.219.855 euros. Espanya es beneficia amb 5.951.267 de euros i és situa en quart lloc empatada amb Itàlia després de França, Anglaterra i Alemanya. De l'ajut espanyol rebut d'aquest fons europeu el 15% està destinat a documentals i aplega als 538.000 euros front el 59% que rep la ficció.

El nombre de documentals presentats és de 24 (esquema 12) amb una posició clarament ascendent (gràfic 17) respecte les altres convocatòries i una presència de 12 projectes durant els dos anys últims (1999-2000) del programa MEDIA II. Cosa que confirma la implantació del programa MEDIA arreu de l'estat espanyol amb oficines obertes als dos darrers anys a Barcelona, Sevilla i Bilbao, a banda de la central que ja existia a Madrid. Aquestes comunitats coincideixen amb les zones de major implantació de la indústria audiovisual.

LA PRODUCCIÓ DE DOCUMENTALS A L'ERA DIGITAL



MEDIA. Gràfic 17.

RELACIÓ DE DOCUMENTALS ESPANYOLS AMB SUPORT DEL PROGRAMA MEDIA II

Títol i procedència	Any	Euros
<i>Three cultures</i>	1996	15.000
<i>Le seuil de la liberté</i>	1996	15.000
<i>Living with volcanoes</i>	1996	15.000
<i>Extranjeros de sí mismos</i>	1997	24.000
<i>Garifuna</i>	1997	20.000
<i>The Spanish boxes</i>	1997	20.000
<i>Barcos con historia</i>	1997	35.000
<i>The unearthed memory</i>	1998	35.000
<i>La especie elegida</i>	1998	30.000
<i>Gaudi moving</i>	1998	20.000
<i>Winnipeg</i>	1998	13.000
<i>Activos: los heroes del suburbio</i>	1998	20.000
<i>Francesc Boix: un fotógrafo en el infierno</i>	1999	20.000
<i>La pelota</i>	1999	30.000
<i>Madronita Andreu: pasión por rodar</i>	1999	20.000
<i>Lobos – El poder de la familia</i>	1999	16.000
<i>La última fuga de Pinochet</i>	1999	20.000
<i>El hábitat en Europa- La aldea</i>	1999	20.000
<i>El sueño de África</i>	2000	30.000
<i>Alexandrie, pourquoi?</i>	2000	30.000
<i>Hollywood vs. Franco, a battle on the screen</i>	2000	30.000
<i>Cuatro puentes sobre el estrecho</i>	2000	20.000
<i>Gaudi's shadows</i>	2000	30.000
<i>Encrucijada</i>	2000	10.000
		538.000

MEDIA. Esquema 12

El programa MEDIA Plus 2001-2005 continua tenint

l'ajut al desenvolupament de projectes documentals de manera individual en forma de préstec. Però, si l'empresa que rep el préstec es compromet a reinvertir una quantitat similar a la rebuda en altres produccions, aquesta quantitat es converteix en una subvenció encoberta i no es reemborsaria. Jesús Hernández, director de l'oficina del programa MEDIA a Espanya, en parla de les novetats que aporta aquesta tercera edició: "...s'han obert dos finestres en forma de llista de projectes: una finestra de 3 a 5 projectes i altra de 5 a 9 projectes per empreses més grans, encara que en la indústria documental nostra totes hi són més reduïdes. Aquests projectes s'han de desenvolupar en tres anys. MEDIA Plus ha incorporat el terme de contribució financera perquè els ajuts que en un principi són un préstec poden acabar convertint-se en subvenció." (Hernández, 2001). El Programa MEDIA Plus enceta enguany la seua primera convocatòria segons el seu projecte quinquennal d'ajuts al sector audiovisual amb una aportació de 14 milions d'euros, on també els documentals de creació poden ser susceptibles d'aquest tipus de suports. També estan els ajuts a la distribució. Encara que en el documental la distribució en sales és mínima. Tanmateix, sí que hi ha suport a la difusió televisiva, sempre i quan es dispose de dos canals més en el marc de la Unió Europea. I si es tracta d'un documental seria perfectament possible rebre ajuts a la difusió en forma de bestreta reemborsable sobre els ingressos. La diferència és que ja s'està explotant comercialment l'obra i dels beneficis que s'obtinguessen, descomptats els impostos i despeses, es

retornaria la part percebuda a compte.

El Programa EURIMAGES és un fons europeu d'ajuts (www.culture.coe.fr/eurimages) a l'audiovisual en el marc del Consell d'Europa. Aquest és un fons d'ajut a la coproducció siga ficció o siguen obres documentals. La subvenció pot aplegar al 15% del cost total de producció fins un límit de 5 milions de francs francesos. Es demanen uns percentatges mínims i màxims als coproductors amb la finalitat d'evitar participacions simbòliques o encobertes. EURIMAGES també té una línia de suport a la distribució de documentals on hi participen distribuïdors europeus que no hagen rebut ajuts del programa MEDIA. Aquesta subvenció pot aplegar fins al 50% del cost de la distribució i no pot sobrepassar els 100.000 francs francesos. Aquest és un fons de suport a la producció documental molt important per al sector, perquè facilita la coproducció. Les fórmules de coproducció han de ser cada vegada més utilitzades en la indústria audiovisual espanyola, atés que és la via més ràpida d'obrir el circuit productiu nacional al mercat extern.

Espanya comença a tenir una presència significativa a partir de 1998 amb la inclusió de 4 projectes (esquema 13). França, Alemanya i Bèlgica són els principals concessionaris d'aquests ajuts, mentre que la producció independent anglesa segueix una política més liberalitzadora lligada als convenis i acords que realitza amb les teledifusores a través de fórmules de producció delegada o producció finançada, cosa que no li permet desenvolupar una política de coproduccions al

estranger, però sí la presència dels seus productes per via d'una distribució potent. Els Països Baixos, Suïssa, Suècia o Àustria - amb un suport decidit per part de les seues administracions públiques- aconseguixen una presència significativa.

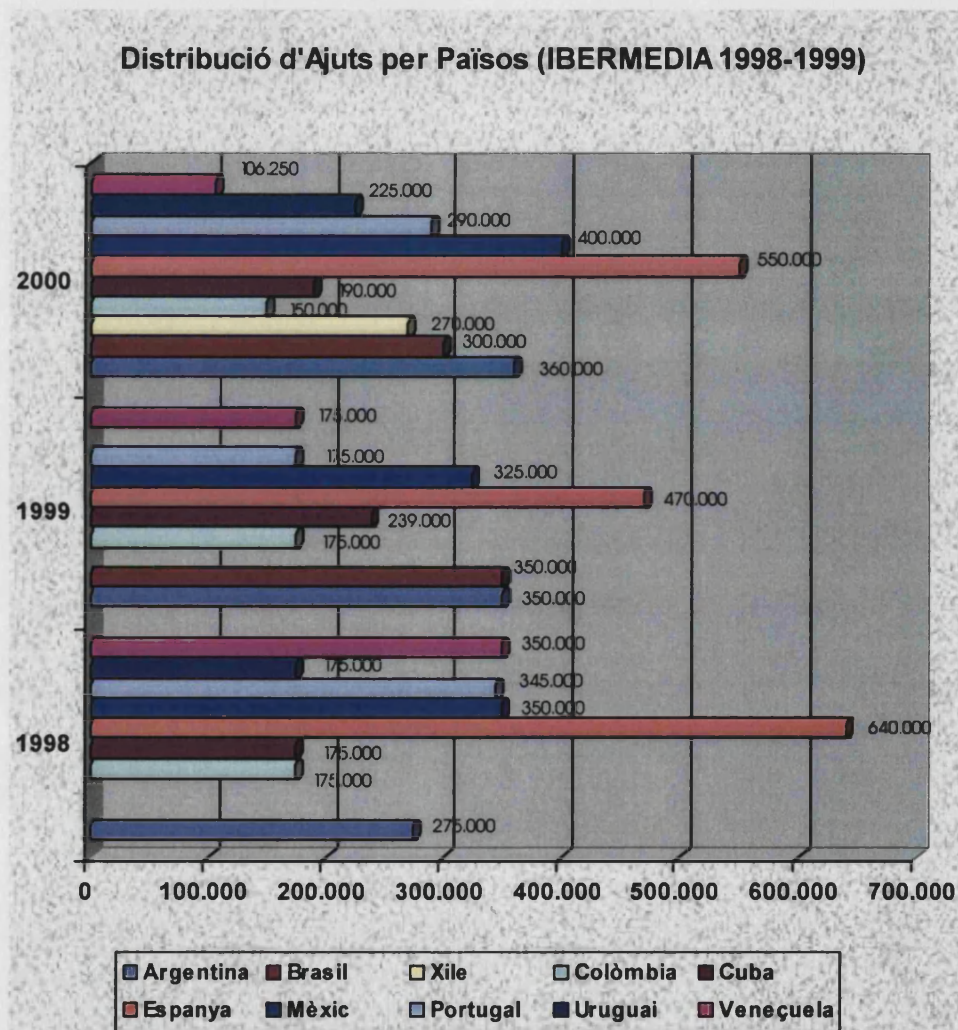
AJUTS A DOCUMENTALS PRESENTATS A EURIMATGES (1995-1998)

	1995	1996	1997	1998	TOTAL
A. Nombre de documentals amb ajut					
	16	19	14	16	65
B. Nombre de participacions amb coproduccions per la nacionalitat de les empreses					
Alemanya	4	3	7	2	16
Àustria	2	3	2	1	8
Bèlgica	3	8	5	6	22
Bulgària	0	1	0	2	3
Dinamarca	0	2	2	1	5
Espanya	2	1	0	1	4
Finlàndia	0	1	2	3	6
Francia	10	11	9	9	39
Grècia	0	3	0	1	4
Hongria	1	1	0	1	3
Irlanda	0	0	1	0	1
Israel	0	1	0	0	1
Itàlia	2	0	0	1	3
Noruega	1	0	0	0	1
Països Baixos	0	3	1	2	6
Polònia	0	1	0	0	1
Portugal	0	1	0	1	2
Anglaterra	3	1	0	1	5
República Txeca	0	1	0	0	1
Suècia	2	1	1	3	7
Suïssa	3	1	2	2	8

CUBELS i SANCHIS (1999) Esquema13

El programa IBERMEDIA (www.fipca.com) cobreix l'àmbit de la indústria Iberoamericana i funciona des de 1998. S'assembla, en part, als ajuts d'EURIMATGES i de MEDIA.

Dóna suport fonamentalment a la coproducció, el finançament i la distribució. El documental en aquest marc també rep els ajuts adients, encara que la ficció tindrà una major projecció. Aquests ajuts internacionals són els únics que rep l'àrea hispanoportuguesa, inclosa Espanya.



FRANCÉS, M. IBERMEDIA. Gràfic 18

Dels 43 projectes gestionats en els tres anys de funcionament vint són espanyols i han rebut 1.660.000 dòlars d'un total de 7.760.250 de dòlars gestionats pel programà (gràfic

18). Aquí la presència de la indústria mexicana, argentina, brasilera o portuguesa és clau. Tal vegada, amb el potencial de producció i difusió generat als darrers anys en el mercat televisiu de documentals hispano-portuguesos, els fons d'ajut internacional s'hi haurien haver incrementat.

Altres projectes, en aquest cas dintre d'un programa conegut com a EUROMED Audiovisual, que ja no depèn de la Dirección General d'Educación i Cultura de la Comissió Europea com MEDIA, sinó de la Direcció General d'Exteriors de la Comissió Europea. En el marc d'EUROMED es van seleccionar 7 o 8 projectes l'any 2000, i entre d'ells un des d'Espanya amb el nom de MEDEA (www.programamedea.com). El programa MEDEA dóna suport a la formació a través del desenvolupament de projectes. En aquest cas també el documental, com a obra audiovisual, és susceptible de ser inclòs en aquest tipus d'ajuts. El programa MEDEA el gestiona en aquests moments la Junta d'Andalusia que va guanyar la proposta en la convocatòria del programa EUROMED.

EDN *European Documentary Network* (www.edn.dk) és conseqüència del projecte *Documentary* de MEDIA I i després es constitueix com a tal en el programa MEDIA II. EDN és un *lobby* de productors i distribuïdors i altres professionals o institucions vinculades a la producció de documentals en l'àmbit europeu. En aquest sentit té ajuts del programa MEDIA a la promoció i formació (fòrums, tallers, congressos, presentacions, Docus Lisboa, DOCSBarcelona....). Aquest seria un ajut

indirecte, és a dir, no reverteix directament sobre la indústria, però sí potencia el sector de producció de documentals donant suport a trobades, encontres i actes formatius.

També en aquesta línia cal destacar altres organismes europeus que, malgrat tenir una actuació més generalista, també potencien ajuts a estudis, certàmens o encontres de documentalistes. Es tracta de *Eureka Audiovisual* (www.aveureka.org), el *Observatorio Europeo de l'Audiovisual* (www.obs.coe.int/hp.htm) i el *European Film Promotion* (www.efp-online.com).

Per concloure, es pot constatar la mancança d'ajuts del mercat llatinoamericà, atesa la seua expansió en la multidifusió televisiva. I d'altra banda, a Europa cal redefinir els objectius de les televisions públiques per tal que la seua programació es veja més compromesa amb els seus objectius fundacionals i més allunyada dels continguts propis de les televisions comercials. "Aquesta aposta ha de passar per programar propostes innovadores en períodes de màxima audiència, donar l'oportunitat d'aparició de nous formats, i mantenir-los en antena el temps suficient per a permetre l'adaptació del gust de l'audiència a la novetat. La conseqüència d'una política programàtica d'aquestes característiques hauria d'afavorir una certa diversitat de l'oferta televisiva i, sense cap mena de dubte, tindria un paper determinant en l'educació del gust televisiu." (Moragas i Prado, 2000: 209). La identificació de les televisions públiques amb l'educació i la cultura hauria de ser un deure

indefugible. Les autoritats europees haurien de promocionar més aquest tipus de continguts en detriment de la programació comercial. Fons, convenis, protocols, ajuts o projectes I+D que donen suport a la creació de nous formats documentals, *factuals* divulgatius o culturals i una aposta decidida per la televisió i els serveis multimèdia interactius. Sols una política en aquesta línia pot dignificar la presència de la televisió pública en l'espai europeu contemporani.

4. La producció digital de documentals

El preconitzat *narrowcasting* dels anys vuitanta ens aproxima avui a un nou espai de consum audiovisual i multimèdia. Però entre la paleotelevisió i la neotelevisió ha existit una època que ha potenciat al màxim les discontinuïtats, la fragmentació, l'obertura de segments d'audiència, l'acceleració en la visió dels relats i la introducció del *zapping* com a element de lectures no lineals i accelerades d'unitats filmogràfiques o televisives. Sense aquest esglau intermedi no hagués estat possible l'expansió posttelevisiva en la qual ens endinsem irreversiblement.

La digitalització ha propiciat la reducció a un sol codi de les diferents codificacions i llenguatges clàssics. Amb això, la complexitat productiva de les indústries culturals ha estat molt beneficiada. Tots els codis aurals, visuals o textuais queden reduïts a un únic mecanisme numèric de codificació binari, cosa que facilitarà al productor enormement el treball d'edició i difusió. A més a més, aquest nou marc que ha integrat tecnologies, també acabarà integrant mitjançant un mateix canal o xarxa de distribució tot un seguit de mitjans audiovisuals que s'havien desenvolupat i consumit per separat. La ràdio, la premsa i la resta de publicacions escrites, el cinema, la fotografia, la televisió, el multimèdia, etc. fluctuaran per un mateix conducte generant un seguit multimediàtic i d'interacció de possibilitats infinites. La tecnologia digital no ens ha de enlluernar.

Sempre s'hi ha de concebre com a mitjà i mai com a finalitat. Durant mil·lennis les tecnologies han estat eines al servei de la intel·ligència i la cultura. “Crida l’atenció en aquest envaniment de la tecnologia la ignorància de la autonomia relativa del factor cultural i dels modes locals d’estar en el món. Es pontreja en aquesta adopció acrítica de la tecnologia la necessitat de buscar, fer evolucionar la tecnologia junt a la cultura (organitzional) i no reduir-la a les seues exigències.” (Piscitelli, 1998: 179). Fer de la tecnologia una parcel·la de poder i/o ideologia seria un greu error.

La producció i difusió editorial, serial o programada de les indústries culturals està canviant. En aquest nou àmbit el documental televisiu, cinematogràfic o multimèdia tindrà diferents espais i formes que ja comencem a veure. El poder del documental com a eina de transmissió de cultura mitjançant una forma d’expressió més directa o no fictícia, s’ha de continuar reivindicant en qualsevol àmbit dels nous sistemes de comunicació. “Informació, comunicació publicitària i cultura de masses es confonen, empren la mateixa retòrica, s’expressen privilegiant la simplicitat, la rapidesa i la diversió. Tres característiques que, sovint, infantilitzen als ciutadans.” (Ramonet, 2001: 35). Per tant el documental, ara més que mai, ha de continuar tenint una funcionalitat educativa.

La demanda de continguts culturals i d’oci està creixent exponencialment per la gran facilitat d’accés i la versatilitat dels nous suports digitals. La producció de

documentals en aquest nou marc és indispensable. La producció pròpia de les opcions mediàtiques públiques amb col·laboració de la indústria independent han de vertebrar una nova manera més àgil, eficaç i resolutiva de produir nous formats que convisquen amb els anteriors. Els avantatges de la digitalització han de facilitar el procés de producció i han d'estimular la capacitat creativa. El productor ha d'invertir en tecnologia, però com que en aquest cas realitzarà un servei cultural, haurà d'apostar també en ideació i creació com a valors capaços de generar uns continguts satisfactoris que compensen l'oferta de sobreinformació sorollosa en el nou context global.

4.1. La nova empresa audiovisual en el marc de la nova economia

El trencament de l'equilibri entre producció i consum al llarg dels anys setanta, va provocar la crisi del model fordista d'acumulació rígida i fabricació en sèrie sobre economies escalars amb el proteccionisme de les regulacions estatals per tal d'afavorir el consum de masses i assegurar l'estat del benestar. La reacció neoliberal davant aquest fenomen ha comportat una resposta postfordista o toyotista desreguladora, que potencia les economies d'abast amb la fabricació fragmentada per tal de fugir del consum serialitzat de masses i entrar en el consum a la carta o individualitzat.

En el decurs de la història la internalització del fenomen comunicatiu sempre ha estat connectada a l'imperialisme i al colonialisme, a la metròpoli i a la perifèria o al nord i al sud. Armand Mattelart, Alain Tourain, Anthony Giddens, Manuel Castells, Ignacio Ramonet, entre altres estudiosos, han realitzat sovint aproximacions sobre aquesta dicotomia desigual, que a hores d'ara mundialitza el problema sobre un únic escenari global a partir de la revolució tecnològica digital. "El desenvolupament de noves tecnologies de la informació i la comunicació de base microelectrònica, de les quals Internet constitueix la forma més difosa i de majors efectes intesticials en la societat i en la economia. Aquest desenvolupament de les noves tecnologies estimula l'emergència d'una nova forma d'organització social, la societat xarxa, i d'una nova economia, l'economia informacional, global i articulada en xarxes i fluxos. D'ací sorgeix la productivitat i la competitivitat de les nostres empreses, l'agilitat dels nostres sistemes de relació, la versatilitat de les nostres formes culturals. Però, com els vells dimonis de la injustícia, l'opressió i l'explotació s'han adaptat a les noves formes socials. També d'aquestes noves fonts de riquesa sorgeixen els nostres pous de marginació, els nostres abismes de misèria i les nostres manifestacions de violència."(Castells, 2001). Davant de la pèrdua de poder dels estats-nació caldrà plantejar solucions alternatives de reconstrucció de noves formes estatals que contemplen les desigualtats i facen respectar els drets humans.

Mentre, en aquest darrers anys el procés expansiu de penetració dels nous hàbits econòmics i noves formes d'organitzar la producció han anat substituint les antigues rutines per les noves sinergies. L'economia cada vegada està més dominada per les grans multinacionals, els nous mercats financers s'han mundialitzat i operen conjuntament, les noves tecnologies digitals substitueixen els sistemes mecànics i electrònics tradicionals, les empreses exterioritzen moltes de les seues funcions, l'organització laboral comença a tenir major flexibilitat i descentralització, els clients són elegits pels seus estils de vida o cultura més que per la seua categoria social, els productes intenten diferenciar-se i ser singulars, etc. Aquestes pautes han donat uns resultats immediats: la producció en *stock* desapareix i es fabriquen molts productes sota demanda, la producció a gran escala és substituïda per les edicions reduïdes, les cadenes de muntatge deixen pas a l'automatització més flexible, el disseny i la qualitat dels productes són valors importants, el consum passa a personalitzar-se i el model d'empresa integrada es torna més flexible.

La digitalització ha aportat al nou espai econòmic i social una altra forma de relacionar-se. Ara, l'abundància dels canals informatius, la transparència de les interaccions, la instantaneïtat d'accés a la informació i el valor interactiu són bases que actuen de forma irreversible amb les pautes que marquen el comportament social. "La mundialització es presenta com una finalitat cap on poden tendir els processos

històrics i com un desig present en cadascú de nosaltres. La globalització seria un dels mitjans que, en teoria, ens permet aplegar a la finalitat. Seria la peça econòmica del puzzle de la mundialització, el teixit econòmic que permet construir la mundialització.”(Marí, 1999: 69). Mundialització i globalització han marcat el canvi cap a una nova forma organitzada del mercat i una nova forma de produir.

4.1.1. Perspectives de futur de la producció espanyola

Aquest nou esquema de funcionament de l'economia unit a la implementació de les tecnologies digitals en els modes de producció industrials han dimensionat les empreses cap a un funcionament més horitzontal i amb possibilitat d'interconnexió en un interland global. “Per desintegració vertical entenem la tendència cap el *outsourcing*, és a dir, el lloguer de serveis especialitzats externs de la companyia... Existeix una tendència de desintegració vertical sobre empreses especialitzades en disseny, producció de vídeo, i la compra d'espais i temps en els mitjans...” (Sinclair, 2000: 117). En el cas de la indústria audiovisual, es tracta de la producció externa, vista a l'apartat 3.1.1., que es presentava mitjançant diferents fórmules d'externalització de la producció pròpia de les teledifusores.

Les megaproductores, producte de les fusions empresarials, podran fer front al mercat global de

l'entreteniment i de la ficció que ocupa la majoria de la programació de continguts audiovisuals. A Espanya la televisió continua sent el mitjà de comunicació més dinàmic en el mercat i de més implantació social. Però, el desenvolupament tecnològic i les influències dels efectes globalitzadors el converteixen en un sector de risc. Segons les dades del gràfic 10 que analitzàvem a l'apartat 3.3.2. les 872 hores de producció televisiva a l'any 2000 ens situen en el tercer lloc d'Europa. Mentre que les xifres d'explotació (esquema 14) de les principals teledifusores continuen muntant. Per damunt del 20% es situen Sogecable, Antena 3, Telecinco, Televisió de Catalunya i Canal Sur. D'altres com el grup públic de TVE ha decidit desaccelerar el volum de negoci com a conseqüència de l'alt nivell d'endeutament.

EVOLUCIÓ DELS INGRESSOS D'EXPLOTACIÓ DE LES TELEVISIONS ESPANYOLES

	1998	1999	% Augment
TVE	143.725.432	157.849.544	9,8
Sogecable	103.856.268	132.286.499	27,4
Antena 3	73.697.783	90.967.587	23,4
Telecinco	67.417.043	81.312.000	20,6
Televisió de Catalunya	31.973.635	39.116.644	22,3
Telemadrid	15.704.724	12.982.650	-17,3
Canal 9	8.924.082	10.122.290	13,4
Canal Sur	7.560.207	9.549.619	26,3
ETB	4.055.771	4.405.207	8,6
Total	211.943.850	234.025.954	10,4

Xifres en milers de pessetes

Intermedios de la Comunicación. Esquema 14

Les sèries de ficció es consoliden com a espais d'èxit a les franges de *prime time*, encara que sembla ser que en l'actual temporada ja han tocat sostre. Els programes

d'entreteniment són l'altra opció escollida per la producció independent. De tota manera el sector registra uns símptomes encara precaris. Segon les dades de *Intermedios de la Comunicación* (esquema 15) les primeres empreses concentren gran part de la producció de ficció i entreteniment com és el cas de: Globomedia, Zeppelin, Europroducciones, Gestmusic Endemol, etc.

INGRESSOS D'EXPLOTACIÓ DE LES PRODUCTORES ESPANYOLES DE PROGRAMES

	1998	1999	% Augment
Globomedia	7.304.635	9.859.693	35,0
Zeppelin	4.705.647	6.694.232	42,3
Gestmusic	5.395.299	5.133.687	-4,8
Europroducciones	3.651.176	3.814.876	4,5
Cartel	3.568.071	3.600.361	0,9
Tesouro	1.712.829	2.308.335	34,8
Videomedia	2.731.744	2.003.242	-26,7
Ovídeo	1.395.209	1.611.496	15,5
Producciones 52	1.465.492	1.191.092	-18,7
Pausoka	681.406	1.156.762	69,8
Cromosoma	554.713	885.865	59,7
Boca TV	548.449	815.868	48,8
Backstage	423.702	322.294	-23,9
Coral	230.951	301.850	30,7
Lavinia	66.042	271.470	311,1
Neptuno	268.099	251.247	-6,3
Caligari	288.781	243.938	-15,5
CPA	245.109	237.406	-3,1
3 Koma 93	132.372	222.419	68,0
Abasolo	116.859	207.884	77,9
DTV	559.148	153.841	-22,4
Baleuko	173.933	135.032	-22,4
Itaca Producciones	118.925	121.933	2,5
Paso al sur	1.181	45.923	3.788,5
Total	36.339.772	41.590.746	14,4

Xifres amb milers de pessetes

Intermedios de la Comunicación. Figura 15

Però, el vertader teixit empresarial de la indústria audiovisual espanyola el conformen els centenars de productores que es situen a continuació de les deu primeres i que busquen rendabilitzar les seues produccions. La gran majoria de productores que figuren a l'esquema anterior no es dediquen regularment a la producció de documentals, tret d'alguna excepció com: Ovídeo, Pausoka, Itaca Producciones o el grup Cartel

La producció independent de documentals, amb un teixit industrial dispers i estructures empresarials reduïdes, haurà de saber utilitzar sovintejadament les fórmules de coproducció, si no vol que el seu sector també siga envaït o absorbit per les grans productores d'*entertainment* amb empreses filials que se n'ocuparan de la producció específica de documentals. El grup PRISA ja ha creat *Plural Entertainment* per produir documentals, reportatges, telefilms i sèries. La seua vocació és clarament internacional, però sobretot va adreçada a la creixent demanda de continguts audiovisuals d'Amèrica Llatina i l'expansió de l'espanyol als Estats Units. De fet, *Plural Entertainment* coprodueix en l'actualitat amb *Transglobe* tres sèries: *Nómadas* que segueix a les cultures transhumants del planeta, *La perla negra* sobre la cultura i la vida tradicional cubana i *Herederos de la tierra* que narra les relacions de diferents pobles amb el seu medi natural. També el grup Cartel ha creat una empresa per al desenvolupament de

projectes documentals. Altre cas, és el del grup Recoletos que també ha entrat en la producció de documentals i grans reportatges no serialitzats. La difusió inicial d'aquests productes es fa sobre les teledifusores del seu grup, és a dir, Antena 3 i Via Digital, per comercialitzar-los després des d'altres plataformes. L'oferiment temàtic és variat i va des de *factuals documentaries* i falsos documentals fins a documentals pròpiament dits. Alguns exemples d'una llarga llista de títols produïts és: *Descubriendo a Josep Pla, Flamenco en la isla de Camerón, Grandes de la Escena, La diferencia en carne propia, 2001: la mujer trabajadora, La mano encima, La otra mitad: ellas, La otra mitad: ellos, Lavapiés barrio abierto, locos por el golf, los espanyoles y Dios, Marruecos un rey para el cambio, Nuevas Enfermedades, Padres con coraje, Periodistas bajo amenaza, Planeta noche Madrid, Tercer planeta sección hombres, etc.* Per tant, caldrà enllestir fórmules de coproducció si es volen realitzar projectes intermedis d'exhibició en sala o difusió televisiva per a un mercat nacional. La mateixa mecànica caldrà utilitzar amb els grans projectes de projecció internacional, com el cas de les grans sèries de divulgació científica que podien costar milers de milions, segons parlàvem a l'apartat 3.1.3, de National Geographic, BBC o Planeta 2010 amb una projecció de difusió televisiva més global.

El sector empresarial espanyol que és dedica a la producció de documentals està fortament atomitzat. La

concentració de la indústria es troba a Madrid on operen regularment les poques productores que han aconseguit tenir una projecció exterior. Domingo Alfonso, productor executiu d'*Argonauta Producciones* (www.documentales.net), parlava a Màlaga en el marc del *I Congreso de Cine Documental Español e Iberoamericano* de la situació del sector “a la Comunitat Autònoma de Madrid sembla que comença a tenir presència la producció independent de documentals, però no tenim constància oficial del nombre exacte d'empreses, perquè encara som un sector no organitzat o sindicat que dispose d'un cens... Sí sabem segons dades oficials que existeixen 499 productores en el sector audiovisual que donen treball a 2700 persones. Però és impossible identificar la part que es dedica a la producció de documentals. Oficiosament el sector audiovisual suposa que existeixen unes sis productores dedicades a la producció exclusiva de documentals, i una trentena que comparteixen altres tipus de produccions amb la realització esporàdica d'algun documental.” (Alfonso, 2001). Aquestes informacions oficioses esperem tinguem prompte un altre tractament, perquè a hores d'ara també s'ha fundat a Madrid l'associació de productors de documentals DOCUS.

Mentrestant, Catalunya ocupa el segon lloc en la producció. A banda, és el focus més important a l'Estat que marca el dinamisme del sector mitjançant diferents fòrums i cursos de formació. Segon l'informe de *BCF Consultors* “El volum de producció de documentals independents a

Catalunya oscil·la entre 15 i 35 obres anuals. Els anys on apareix un major nombre de produccions és el període 1994-95 amb 34 documentals, mentre que entre 1998-99 sols se'n produeixen 26." (Cubelles i Sanchís, 1999: 95). Si a aquestes xifres de la producció independent es suma la producció pròpia de la TVC dels dos darrers anys ens trobem sota uns índexs que comencen a ser acceptables, encara que es tracta, en la majoria dels casos, de productes més locals i de baix cost generats per les diferents ofertes de la televisió catalana. Aquesta situació també es reproduïx a Euskadi on les petites productores de producció de documentals giren sota l'entorn d'Euskal Telebista. Mentre que Andalusia, Galícia i la Comunitat Valenciana a penes tenen aquest sector desenvolupat. Tal vegada Andalusia, a través de la gestió del fons d'ajuts europeus *Medea* en l'àmbit de la conca mediterrània i la creació de *Andalusia Multimedia* han estat un revulsiu del sector.

Fernando Labrada director de *MRC Media Research Company* parla de l'audiència i el finançament com a elements claus que fan dels projectes documentals unitats productives més àgils de gestionar si les comparem en la ficció. "El documental aporta dues noves coses, per una banda les audiències en la multidifusió digital són diferents, i per altra el finançament ha canviat respecte del passat. Els problemes de gestió, encara que més sofisticats, són els mateixos i els problemes de les idees o de la creació també són semblants al cinema. Els documentals tenen un

finançament més senzill que la ficció i aporten nous elements de finançament com: els esponsors, els ajuts nacionals o internacionals, entitats, empreses... També existeixen noves formes de finançament, com per exemple la banca, que troba una sèrie de beneficis de caràcter intangible i de valor... D'altra banda, l'audiència demana documentals des de sectors diferents, a partir de l'oferta televisiva en obert o des de les diferents finestres multidifusives que permet la digitalització. Per tant, la producció de documentals en aquesta nova etapa té una gran projecció de futur." (Labrada 2000a). Està clar que les tècniques de finançament del documentals són més senzilles que la resta de produccions audiovisuals. Tècniques d'esponsorització i *barthering* no són difícils d'aplicar. El cas del *barther* –fórmula de difusió de programes en què s'arriba a un acord d'intercanvi amb els publicistes i els productors o difusors- és un recurs de finançament bàsic molt poc explotat pels nostres teledifusors, productors i publicistes. La TVE2 recentment a passat la sèrie *Dias de vino* fent ús d'aquest sistema.

D'altra banda, "el desenvolupament de projectes documentals ha de tenir en compte que el seu primer llançament no serà en sales com ocorria amb el cinema, sinó que majoritàriament el documental va adreçat a les televisions dintre d'un procés d'audiències més segmentades o de *narrowcasting* però més uniformes en el mercat. Aquest sistema permetrà de forma més fàcil definir el tipus d'espectador que necessita el seu producte a fi d'aconseguir

els operadors multidifusius necessaris.” (Ferrada, 2001). La fase prèvia d'ideació, planificació i destinació final del productes, és a dir, el desenvolupament de projectes és clau en el nou mercat. Aquesta pràctica habitual i complexa en la ficció, no es té en compte sovint en la producció de documentals.

El sector espanyol necessita entrar en les rutines de la producció audiovisual des d'una perspectiva del nou marc econòmic. El productor no pot obviar el desenvolupament de projectes que és la primera fase de qualsevol projecte documental. En la pràctica erràtica d'aquest principi bàsic no s'estalviaran diners, sinó tot el contrari. Sense planificar la destinació final del producte, no s'hi podrà tenir una fàcil distribució final, cosa que acabarà tenint un producte acabat i sense possibilitat d'exhibició o difusió. Moltes de les empreses petites de la producció de documentals han de tenir en compte aquest tipus d'estratègies de mercat. Si les seues infraestructures són insuficients hauran d'associar-se o sindicar-se per tal de planificar millor qualsevol producció i tenir accés als ajuts nacionals o internacionals.

Tret d'alguna excepció d'empreses intermèdies, com *New Atlantis* o *Transglobe* i alguna més, que tenen una projecció internacional i una continuïtat en la producció de documentals serialitzats per a televisió, la gran majoria de productores específiques de documentals tenen una dimensió més reduïda i una vocació més de proximitat amb produccions més senzilles i esporàdiques. Les televisions

autonòmiques o la TVE2 han alimentat moltes d'aquestes petites empreses. Algunes han nascut com a model d'empresa gira-sol segons la conjuntura política del moment i prompte han desaparegut, però d'altres continuen vertebrant teixit productiu i indústria cultural. L'especialització i el dimensionament a escala reduïda d'aquestes unitats productives és clau. *Argonauta Producciones* dintre d'una línia de producció de documentals d'antropologia i societat com: *Burkina Faso. El vientre de la tierra, El calor de África. Luces y sombra de las mujeres de Malí, Latidos de América* o *Las ciudades las caravanas* ha aplegat amb els seus productes televisius al mercat nacional, i fins i tot, a la difusió externa a partir de *La Cinquième* francesa. D'altres casos, com el de *Blue Screen*, han desenvolupat tècniques de filmació submarina mitjançant cel·luloide o vídeo digital i s'han convertit en empresa de serveis del sector documental. *Blue Screen* també ha produït sèries com per exemple *Les artèries de la terra* d'una gran vàlua natural perquè les cameres s'endinsen per la flora i fauna fluvial, cosa no excessivament tractada fins a hores d'ara pels documentals de natura, atesa la complexitat de filmació sota les aigües dels rius.

Per tant, el productor independent haurà de saber quin és el mercat dels seus productes i quines són les seues preferències temàtiques per buscar fórmules de fer-les compatibles amb les de la demanda multidifusiva. Poder produir qualsevol tipus de format documental no està a

l'abast d'una única productora petita o mitjana. Aquesta pràctica o l'execució dels grans projectes sols la poden executar i explotar les grans productores, les coproduccions o les teledifusores, que tenen els recursos, les tècniques i els equips humans necessaris. La producció independent espanyola de documentals –dispersa i atomitzada- necessita concentrar sinergies i rutines de producció en organismes propiciats pel sector que orienten la gestió i la planificació dels projectes. Sense crear conductes interns de comunicació i de serveis complementaris del sector serà impossible vertebrar aquesta indústria cultural. La producció independent necessita entrar en la mecànica de: mitigar les associacions professionals, generar empreses de serveis complementàries, obrir oficines o finestres úniques d'informació als ajuts nacionals o internacionals, crear unes relacions laborals per tasques o unitats de producció acabades, exterioritzar alguns dels serveis habituals de producció, dimensionar el volum i l'especialització de cada empresa, assumir dinàmiques de coproducció, fer més flexible i menys costosa la seua estructura, entrar en les mecàniques de l'externalització de la producció pròpia de les teledifusores, etc.. Aquestes i d'altres mesures que s'ajusten al nou flux econòmic són indispensables junt al suport decidit de l'Administració per tal de vertebrar i estabilitzar un sector emergent en grans perspectives de mercat, un gènere audiovisual amb un valor cultural propi i un servei públic universal amb vocació educativo-formativa.

4.1.2. Els nous perfils professionals

El canvi del mercat i l'economia global han comportat canvis estructurals del model d'empresa, replantejaments de les rutines empresarials i en conseqüència una nova distribució de perfils laborals. És veritat, en el marc general de la globalització, que "l'augment de la productivitat de productes materials o de serveis té una gran transcendència. Per primera vegada, la productivitat lligada als avanços tecnològics elimina llocs de treball, sense contribuir a crear-los en altres sectors..." (Dollfus, 1999: 119). Per a d'això existeixen solucions diferents, segons es tracte de productes tangibles o de productes intangibles. En el cas primer l'actuació reguladora dels Estats haurà de tornar a tenir la seua presència. Mentre que quan es tracta de productes de coneixement, propis de la indústria cultural, ha d'haver-hi una autoregulació interna que habilite nous espais laborals. En aquest cas la component de creació ha de ser un valor afegit als nous perfils professionals. La polivalència entre tecnologia i creativitat és una realitat indefugible. La flexibilitat de continguts professionals ha de ser compatible amb la flexibilitat de l'espai i del temps en el treball.

El editor o muntador de programes tindrà al seu abast una major concentració d'aplicacions que abans és feien per separat –fins i tot a empreses diferents- com: muntatge d'imatges, grafismes, efectes especials, gènesi d'imatges de síntesi, sonorització, etc. Per tant, allò de tècnic de postproducció sense més no és suficient, perquè ara operarà

en maquinari multitasca i multiprocés, cosa que l'obligarà a tenir coneixement del conjunt de la postproducció. No val a dir, que sols hi haurà una persona en postproducció, perquè això vindrà marcat pel tipus de format de documental i la seua envergadura. Aquest és un exemple, d'entre molt altres del procés de producció, on el binomi tecnologia + continguts serà una constant. “La tendència a la polivalència és important en els perfils professionals de les empreses audiovisuals, perquè la tecnologia cada vegada és més fàcil de manipular i concentra més aplicacions amb un marge mínim d'errors. Abans per a les filmacions cinematogràfiques feia falta, a banda de l'operador de camera, un foquista i un ajudant. L'aparició del vídeo va suposar una simplificació de funcions i tasques laborals. Ara amb la presència de l'adquisició digital de les imatges encara més. Perfils com l'operador/realitzador o el productor responsable dels continguts i coordinador de la logística de tot el procés tendiran a imposar-se com ja ocorre a Anglaterra i a d'altres llocs.” (León, 2001b). La polivalència del perfil del nou professional no cal confondre-la amb les activitats múltiples que algunes empreses audiovisuals apliquen als treballadors meritoris o principiants sense cap criteri de gestió intel·ligent, cosa que al final no reportarà cap tipus de benefici.

El teletreball i les tècniques telemàtiques donaran una configuració física diferent de l'empresa que estarà més dispersa i lligada per la xarxa. Els creatius com els guionistes

o els creadors de dissenys de la indústria cultural clàssica han estat capdavanters durant anys d'aquesta inèrcia. La producció audiovisual té un munt de tasques laborals, que no van lligades al rodatge o procés de captació de les imatges, on és poden aplicar objectius de treball i tasques laborals determinades que en molts dels casos s'encomanen a professionals liberals o empreses de serveis. Fins i tot les empreses de servei també, com és el cas de la ficció, donen el suport logístic en el rodatge. Però en el cas dels documentals no es un mecanisme habitual, a no ser que es tracte d'una gran producció o un documental de creació. "L'objectiu consisteix ara en disposar de treballadors motivats i eficients que col·laboren en la consecució d'un projecte empresarial, al temps que es permet el seu desenvolupament professional i temporal." (Sainz, 1999: 17). Per tant, una de les tasques clau del productor de documentals és la coordinació del conjunt de tasques i equips –creació, guionatge, direcció, rodatge, postproducció, marketing, etc.- que actuen per separat en un mateix projecte que al final serà un relat amb cohesió i coherència.

La formació d'equips professionals per al rodatge de documentals s'ha reduït notablement després de la implementació de les tecnologies digitals. Ara els equips en la majoria de produccions són molt reduïts, però han de tenir una gran cohesió humana i professional. "Un equip de rodatge està compost pel director o el director de camp, un operador de camera, un ajudant de camera i un productor de

camp o auxiliar de producció per resoldre problemes locals... El cost d'un més de rodatge sol aplegar als set o vuit milions, encara que és molt variable depenent del tipus de localitzacions.." (Linares, 2001c). Javier Linares, productor executiu de *Transglobe*, està parlant de produccions filmades arreu del món de caire antropològic o d'història natural que tenen un cost final de producció per capítol entre els deu i vint milions de pessetes. La majoria d'equips de filmació en aquest tipus de produccions documentals de cost mitjà oscil·la entre tres i cinc persones, sempre i quan es filme en suport vídeo. En el cas dels desplaçaments en l'adquisició d'imatges a països i cultures diferents a la nostra caldrà contractar *in situ* –si la indústria audiovisual de la zona ho permet– els equipaments i els auxiliars de producció necessaris per tal de no incrementar costos. Les grans sèries d'història natural o d'altres tipus de documentals de creació que opten pel cel·luloide hauran de dimensionar el nombre de professional especialistes seguint el criteri de la filmació cinematogràfica.

La producció independent audiovisual o qualsevol empresa de comunicació, que treballen sota l'òrbita de les indústries culturals, no han d'oblidar que "el capital intel·lectual acumulat configura l'actiu més valuós: es tracta de l'únic recurs que no es deprecia amb el pas del temps, sinó que augmenta de valor..." (Sánchez-Taberner, 2000: 150). Els professionals o treballadors d'aquest sector necessiten de programes de formació permanent i continuada per fer front

a les actualitzacions tecnològiques, així com estar assabentats de les tendències narratives i estilístiques, l'experimentació en nous formats o les preferències i les inèrcies del mercat. Aquest tipus d'activitats formatives i de reciclatge avui són molt necessàries, perquè al llarg d'un cicle vital el coneixement, els canvis socials i la implementació tecnològica són variables.

Invertir amb aquest tipus d'activitats suposarà incrementar el valor intel·lectual de l'empresa i aconseguir una relació professional idònia amb cadascun dels perfils professionals que s'ajustaran sense traumatismes als canvis que es produeixen. El desconeixement de les noves tecnologies és impensable, però tenir un bagatge de la cultura audiovisual i del funcionament de la nova empresa també és imprescindible. Un professional no podrà saber-ho tot, sempre estarà més especialitzat en el seu perfil de treball, però no podrà estar deslligat de l'entorn que el rodeja. El seu treball és un complement d'altres aplicacions i tasques del procés de producció audiovisual que no pot desconèixer.

4.1.3. La producció executiva

A la figura clau del realitzador en la paleotelevisió li va succeir el paper dominant del programador a l'època neotelevisiva. A hores d'ara davant de l'enorme necessitat de generar multiplicitat de continguts s'imposa el valor

emergent del productor amb una forta component de creativitat. El productor que a banda de gestionar intel·ligentment els projectes aporte els valors singulars als nous productes. Generar idees per a produir amb agilitat i destresa nous formats de no ficció, com era el cas de les docusèries, veure apartat 3.3.3, que tenien una gran acceptació en l'audiència catalana a uns costos increïblement baixos. Aquest tipus d'experiències haguessen estat impossibles si no s'hagués invertit en creació.

La figura del productor executiu és clau en la producció de documentals, perquè concentra en la seua figura una sèrie de tasques que la ficció tenia més desglossades. Clar que si treballem en esquemes de grans produccions tendirem a les rutines pròpies del cinema. Els francesos anomenen a aquesta figura com a productor delegat que es responsabilitza i coordina “la component artística, les finances, les contractacions, la cohesió humana de l'equip, les estratègies de producció i del mercat.” (Jeaneau, 1997: 186). Però, en qualsevol cas el seu perfil coincideix amb les funcions del model anglosaxó.

Realment el productor executiu o el director de producció, que en aquest cas és el mateix, no sols ha d'ocupar-se'n de la planificació, coordinació i control en el procés de rodatge o postproducció, sinó de la primera part vinculada a la ideació i de la part final relacionada en el coneixement del mercat. Per a Fernando Labrada “les quatre tasques del productor són la creació, la gestió, el finançament

i l'audiència.” (Labrada, 2000c). La responsabilitat del productor executiu, per tant, va des del desenvolupament del projecte fins a la distribució final del producte en el mercat. És tracta, doncs, d'un perfil professional de certa complexitat i amb una component de transversalitat perquè ha de coordinar i dirigir aspectes pertanyents a diferents disciplines. És precisa tenir una sòlida formació en: els processos de producció de vídeo i televisió, la implementació de les tecnologies digitals en el procés d'adquisició i postproducció, la narrativa i el llenguatge audiovisual, el funcionament del mercat del audiovisual, els sistemes de finançament i de gestió econòmica, les regulacions laborals i les normatives de l'empresa audiovisual, les obligacions fiscals i jurídiques, les tècniques de planificació, les accions de promoció i marketing, i el domini de les llengües estrangeres on desenvolupe la seua activitat que en la majoria dels casos es tractarà de l'anglès.

Per tant, el productor executiu tindrà capacitat plena per a dissenyar els continguts, llibertat sobre les decisions econòmiques, capacitat de formar els grups de treball adients i competència en la gestió i l'administració. I sobretot ha de saber conduir i canalitzar les seues activitats mitjançant l'ús de la xarxa interna de l'empresa que estarà connectada a l'exterior. En aquest sentit, el productor ha de conèixer els softwares de gestió audiovisual que existeixen en el mercat i quins són aquells que més li interessin per a les seues necessitats.

Aquestes aplicacions informàtiques específiques per a la producció cinematogràfica i televisiva abasten normalment des de l'escriptura del guió, el desglossament i la planificació del treball fins a l'elaboració del pressupost. El *Movie Base* de la companyia francesa *Movie Solution* és un software de gestió que completa tot el cicle habitual de producció. També existeix algun producte espanyol com *Produsoft*, però l'eina que cada vegada s'utilitza més com a estàndard en diferents països és el *Movie Magic* (www.movie-magic.com) que a través d'una *suite* d'aplicacions informàtiques –*Screenwriter*, *Labor Rates*, *Scheduling* i *Budgeting*– contempla totes les fases de la gestió.

En la nostra indústria documental la figura del productor executiu coincideix sovint amb la del gerent o propietari de l'empresa. Aquesta situació es conseqüència de la gran quantitat d'empreses de reduït volum que existeixen i complica la gestió amb professionalitat de molts projectes. En aquest casos moltes de les tasques pròpies del productor passen a executar-se per ajudants de producció o per simples administratius que realment haurien d'ocupar altres funcions. Per tant, davant de la possibilitat d'encetar projectes d'una certa complexitat amb algunes modalitats de producció –finançada per l'encàrrec d'una teledifusora, associada amb altres productors nacionals, i coproduïda amb productores o cadenes estrangeres– que practiquen bastant les teledifusores a través de les modalitats de la producció externa, aquest tipus d'empreses tenen greus problemes. Una

vegada més el remei d'aquestes dificultats, com s'ha dit a l'apartat anterior, passa per l'associació dels productors per generar tota una sèrie d'espais de gestió intermedis que beneficien al conjunt.

Si la figura del productor executiu actua realment sobre l'escenari econòmic actual, l'empresa de producció audiovisual podrà inserir-se amb els paràmetres propis del nou mercat. "L'escalabilitat els permetrà créixer quan ho gènere la demanda, és a dir, treballar a una escala o un altra en cada moment. La velocitat els facilitarà ser capaços de donar serveis acudint allà on estiguen les fonts. Si no es té la capacitat d'operació o de logística en un moment determinat, se li encarrega la tasca a un tercer. Al final els objectius no estan estructurats en una sola empresa de forma rígida, sinó que és una xarxa d'empreses. I la darrera preocupació per al productor serà el tipus d'audiència que pensa per a cadascun dels seus productes. No cal oblidar que avui produïm pensant sempre amb un client al qual va adreçat el producte." (Labrada, 2000b). Aquestes consideracions son claus, però davant de la diversitat i la desigualtat de situacions empresarials del sector de producció de documentals caldrà buscar espais d'encontre que mitiguen la professionalitat del sector.

El productor executiu com a representant de la indústria incipient ha de fer un esforç per tal de consolidar un sector de producció en continuïtat i aconseguir la seua estabilitat. Ara és el moment idoni per una doble motivació.

Per una banda, la gran demanda de continguts temàtics de documentals que necessita la variada oferta digital televisiva en el mercat més immediat amb cobertura espanyola i portuguesa. I per altra, cal destacar el poc nivell de penetració de les grans productores que es centren més en grans projectes de 'multidifusió global. Per tant, l'aposta per projectes documentals de proximitat i l'entrada en la producció de documentals divulgatius de televisió de costos intermedis han de ser els objectius a assolir pel productor executiu, si realment pretén consolidar un espai empresarial particular. Aquest tipus d'actuacions seran les que propiciaran en definitiva l'emergència d'un nou sector de les indústries culturals amb sinergies econòmiques i potencialitat creativa.

4.2. La implementació de la tecnologia digital

La societat de la informació, la societat del coneixement, la societat multimèdia o la societat computacional són, entre d'altres, moltes de les denominacions assignades en els darrers anys per definir els canvis que ha suposat la revolució digital. La introducció de les noves tecnologies de la informació i la comunicació en els diferents àmbits productius i de serveis ha canviat les pautes de comportament del sistema econòmic. Aquest canvi econòmic suposa també un canvi social, i, en conseqüència, un canvi reorganitzatiu de la concepció dels sistemes

democràtics i de la concepció política dels estats-nació en el sentit clàssic, tal i com apuntàvem a l'apartat anterior.

La digitalització és producte de la convergència d'una sèrie de disciplines provinents del món de la informàtica, les tecnologies en telecomunicacions i el diferents sistemes de producció audiovisual. Aquesta simbiosi, que s'ha anat produint al llarg de les darreres dècades, suposa un canvi radical en moltes direccions que ara no s'analitzaran amb profunditat per raons òbvies.

La televisió digital apareix després del repte que va suposar la investigació i posada en marxa, encara que de forma molt fugaç, del que fou la televisió analògica d'alta definició. La digitalització televisiva, com a sistema plenament consolidat, introdueix canvis significatius en tot el procés de producció i difusió audiovisual. El cinema, la ràdio, la televisió o el multimèdia es veuen afectats per la introducció d'aquest nou sistema. La tecnologia de producció de continguts, l'emissió i la recepció han canviat cap a un sistema i codificació únics, malgrat treballar en diferents resolucions o nivells de compressió. I també la televisió digital, com ja havem vist, ha canviat l'oferta de continguts i la manera de consumir-los per part dels usuaris.

La penetració en el mercat de la televisió digitals és molt important (esquema 16) i en un futur immediat quan els sistemes transmissió terrestre també emetesquen en digital les xifres augmentaran exponencialment. Europa té previst la

parada de les transmissions analògiques per al 2012, mentrestant tindrem unes tecnologies de transició que en molts casos garantiran l'emissió simultània del senyal analògic i del senyal digital. En el cas espanyol en abril del 2002 les cadenes privades: Antena 3, Canal + i Telecinco, emetran mitjançant els dos sistemes (TDT Televisió Digital Terrestre i TAT Televisió Analògica Terrestre). Dos mesos després s'incorporaran les dos noves llicències de televisió digital en obert concedides a Net TV i Veo TV, que junt a Quiero TV, seran les tres primeres en emetre sols en digital terrestre. Per tant, la producció de continguts audiovisuals emigrarà ràpidament cap als sistemes de codificació numèrica de forma irreversible.

NIVELL D'IMPLANTACIÓ DE LA TELEVISIÓ DIGITAL A ESPANYA

	1997	1998	1999	2000
C. Satélite Digital	260.200	599.600	813.500	1.051.563
Via Digital		282.000	440.000	633.059
Quiero				210.000
Redes de Cable			142.000	411.696
Retena			377	11.297
Reterioja			352	5.953
Able			700	4.812
Retecal			41.000	51.205
Telecable			29.100	73.050
Madritel			19.000	55.000
ONO			30.237	128.000
Menta			5.200	-
R				5000
Euskatel				13.800
Supercable				63.582
TOTAL	290.200	881.600	1.395.600	2.306.318

Intermedios de Comunicación. Esquema 16.

A continuació es farà un breu repàs a les eines digitals –maquinari o aplicacions- que el productor de documentals pot trobar avui al seu abast. Sobretot em centraré amb aquells equipaments o tendències tecnològiques que signifiquen un canvi important. Els apartats que es descriuen coincideixen amb el procés habitual de producció: adquisició o filmació, postproducció, difusió. També dedicaré un breu espai sobre les possibilitats d'emmagatzematge sobre arxius audiovisuals que s'ajusten als paràmetres de versatilitat i escalabilitat que són indispensables per tal que la informació que es trobe en procés de producció pugui ser utilitzada de forma ràpida i simultània des de qualsevol punt de la LAN *Local Area Network* o Xarxa d'àrea local de l'empresa. Les aplicacions bàsiques de la gestió de l'empresa audiovisual i la planificació de la producció han estat exposades a l'apartat 4.1.3. de la producció executiva perquè he considerat que són una eina clau per al director de producció.

4.2.1. Formats d'adquisició

Els suports d'adquisició emprats en la filmació de documentals varien en funció de la modalitat i del format de producció escollits en cada cas. Encara avui és emprat el cel·luloide -sobretot en les grans sèries d'història animal o algunes escenes especials de documentals com *Al filo de lo Imposible*- preferiblement sobre super 16 mm. El cel·luloide ha estat el suport d'adquisició que representava certs

avantatges respecte de la filmació sobre vídeo. De la pel·lícula com a suport caldrà destacar: l'alt nivell de qualitat i colorimetria, la possibilitat d'enregistrament d'imatges sobre fotogrames variables per poder postproduir escenes amb camera lenta, la possibilitat de treballar des de sistemes mecànics i no fer ús de bateries que tenen una baixada de càrrega en condicions climatològiques extremes, i la conversió a qualsevol sistema televisiu amb la definició que es vulga.

La tendència actual en la producció de qualsevol format de documentals serà l'emigració ràpida a la producció digital tant en l'adquisició com en l'edició. "Encara els grans documentals sobre natura es roden sobre super 16 mm, però aquesta tendència ja comença a trencar-se. Ara mateix, National Geographic ja està fent ús de formats en alta definició com el DVCpro HD per filmar una sèrie especial de divulgació científica..." (León, 2001c). L'adquisició es fa normalment en suport de cinta, mentre que la postproducció i l'emissió utilitzen el disc.

La presència del suport de cinta digital emprat als rodatges és l'habitual perquè permet emmagatzemar gran quantitat d'informació sobre cadascuna de les unitats en un nivell de compressió mínima, cosa que facilita allargar la durada de la filmació a uns costos molts més baixos que els del cel·luloide. Existeixen possibilitats d'enregistrar directament sobre disc dur –alguns camcòrders d'Ikegami (www.ikegami.com) tenen aquesta possibilitat-, però la durada

de cada disc és reduïda i l'autonomia del camascopis és menor. Aquesta possibilitat acabarà imposant-se quan es desenvolupen discs versàtils d'alta capacitat i una bona velocitat de transferència. En qualsevol cas, els principals fabricants de camascopis –Sony, Panasonic, Hitachi, Ikegami, JVC o Thompson- ofereixen ja diferents formats digitals d'enregistrament amb HDTV sobre cinta.

Els formats digitals existents al mercat (Francés 2001: 4) són bastants i tots tenen uns usos i unes aplicacions que quasi sempre tenen a veure amb la destinació final del producte. Per a ser emesos en alta definició sols valen uns quants, mentre que tots apleguen a la teledifusió normal. Els formats digitals de resolució alta més importants són el *HDCam* o *Cine Alta*, el *DVCpro HD*, el *Digital S HD* i el *D 5 HD*. Tots ells estan enfocats per a la producció de cine, de documentals o de qualsevol programa televisiu en alta definició. En el cas dels documentals donarien ja una resolució més que suficient per enregistrar els grans documentals que fins ara s'han filmat amb pel·lícula. El gran avantatge en aquest cas és que podrien difondre's també amb HDTV. Aquesta és la millor opció perquè treballa amb més quantitat d'informació de mostratge a profunditat de bits en mínima compressió, és a dir, aquells formats concebuts per treballar amb HDTV en un nivell de compressió 4:4:4 semblant a la del D1.

Després existirien altres formats digitals intermedis com el *Betacam Digital*, el *DVCPro 50* o el *Digital S* que amb

una fluctuació de 50 mgb donarien una resolució alta, entorn a les 800 línies. Aquests formats serien també útils per a gran part de les sèries altes i la resta de sèries de costos mitjans. Tindríem resolució suficient per a l'emissió digital normal i emissions en qualitats superiors, però no aplegarien l'HDTV.

I després estaria una gamma de formats digitals més baixos com el DV, DVCam, DVCpro o Betacam SX que donarien una qualitat suficient d'emissió digital normal entorn a les 500 línies i una resolució equivalent a la dels DVDs. És el senyal que rep la majoria de la teledifusió digital mundial via satèl·lit, TDT o cable. Aquests formats serien molt aptes per als documentals de costos baixos o de proximitat. De fet, han estat els primers en entrar en la producció documental des de fa uns anys als Estats Units, Canadà i Anglaterra, i amb ells s'han produït sèries que s'han multidifós mundialment.

De moment les emissions puntuals en alta definició sols les realitzen les principals network americanes: ABC, Fox, NBC i CBS. Per tant, enregistrar documentals en alta definició és un valor més de futur i amb unes possibilitats de multidifusió digital que encara no coneixem ben bé, atès que un canal de HDTV ocupa un espai d'un multiplex, cosa que baixaria l'oferta de canals actuals significativament. Europa, de moment, encara no s'ha plantejat entrar en les emissions d'alta definició, malgrat que el seu sistema DVB ho permet, i s'ha marcat la parada analògica en un recorregut més llarg

que els americans.

Són moltes les opcions que el productor pot triar per a l'execució d'un projecte. Açò ens beneficia perquè la producció de documentals té una gradació molt gran de projectes i modalitats diferents. I mentre, la tecnologia va aconseguint per a la filmació amb vídeo la majoria dels avantatges del cel·luloide que enunciàvem al principi. La possibilitat de treballar sobre cameres de frame variable de vídeo ja és una realitat. Panasonic ha presentat al NAB 2001 un camcòrder HDC-27V que enregistra senyal en 720p amb una variació d'enregistrament de fotogrames per segon que pot oscil·lar entre 4 *frames* i 60 *frames*. Aquesta serà una troballa important per als projectes documentals científics o de natura perquè els permetrà realitzar *slows* perfectes en postproducció, cosa que sols permetia fins ara la filmació amb cine. Ara, això sí, els realitzadors hauran d'acostumar-se a treballar amb menys profunditat de camp, perquè "el captador d'imatge base del cel·luloide és més gran que el sensor digital. Això vol dir, que la resposta de l'element òptic de filmació envers la projecció de la imatge dintre del captador és diferent en quant a profunditat de camp. Per tant, encara l'enregistrament cinematogràfic té més tolerància de profunditat de camp que la filmació digital." (Solé, 2001a). Però, aquests desajustos poc a poc aniran acoblant-se des de solucions òptiques o amb la fabricació de sensors CCDs de dimensions superiors i amb més tolerància de lluminositat. Els principals fabricants de lents per a

cameres de cinema i televisió –Canon, Fujinon o Angeniux– estan desenvolupant ja una varietat de models amb uns nivells molts alts de tolerància lluminosa i uns índex d'aberració òptica quasi inexistent.

També una altra de les tendències és la desaparició de la formació de la imatge entrellaçada, que va introduir la imatge electrònica amb la televisió analògica, envers l'aparició de la cadència visual en progressiu, igual que ho fa el cinema i amb la mateixa velocitat: 24 fotogrames per segon. Aquesta innovació ens dóna una millora en la definició amb el mateix nombre de línies respecte de la imatge entrellaçada. La Unió Internacional de Telecomunicacions UIT ha adoptat ja aquesta norma, cosa que facilitarà la integració amb un mateix format d'enregistrament el conjunt d'activitats productives i farà més compatible els diferents suports i sistemes d'edició. El format comú d'imatge de 1080 x 1920 elements d'imatge en exploració progressiva adopta també l'aspecte 16:9 –relació d'amplària i llargària de les imatges–, per tant la relació televisiva clàssica de 4:3 tendirà a desaparèixer.

L'opció de treballar en suport digital en el procés de captació és una decisió que cada vegada és més irreversible, malgrat que queden algunes qüestions com la profunditat de camp o l'autonomia de les bateries en certes condicions extremes. La filmació digital ens permetrà: rodar molta més planimetria, tenir una qualitat d'enregistrament de so alta i sincrònica des del primer moment, poder entrar en ambients

o situacions molt reduïdes o compromeses, filmar en unes condicions molt baixes d'il·luminació, aconseguir el comandament de cameres menudes situades des de plataformes mòbils, no tenir que telecinar, treballar en equips de personal més reduïts a l'hora de filmar, etc. Tots aquests avantatges signifiquen un estalvi i una major agilitat en el procés de producció.

El productor, si ha de llogar els equips de rodatge, en cada projecte haurà de mirar quina és la millor solució. Normalment, la majoria de productores de documentals són propietàries dels equipaments de rodatge. Però en qualsevol cas existeixen empreses que es dediquen habitualment al lloguer d'aquests equips. *OVIDE Broadcast Services* (www.ovid.com) és una l'empresa espanyola que té una gran varietat de camcòrders digitals amb diferents formats de les darreres generacions. Moltes vegades, si portem en paral·lel diferents produccions, les opcions de lloguer tenen més avantatges.

4.2.2. La nova filosofia de les edicions no lineals

La postproducció és una fase on el treball sobre disc és habitual per tal de poder aconseguir una versatilitat, escalabilitat i accés no lineal de qualsevol arxiu. El concepte d'edició electrònica amb linealitat ha canviat, ara sempre podem fer tantes correccions com es vulguen en el procés

d'edició sense perdre cap generació.

Normalment la fase de muntatge als documentals es una part on el procés de creació acaba de donar forma definitiva al relat. Hi ha documentals que tenen un guió prefixat -els vídeos educatius o algunes sèries de divulgació científica- i en el procés de muntatge les grans decisions de la trama argumentals ja estan preses, però existeixen d'altres modalitats -les docusèries o els *factuals documentaries*- on l'edició coincideix amb la postguionització. La postproducció digital o muntatge té dues parts. Primer es realitza una edició *off line* en una resolució de baixa qualitat on queda definit i acotat tot el mapa narratiu. Amb aquesta arquitectura inicial es trau un EDL *Edit Decision List*, és a dir, la llista de decisions de muntatge decidides que podran traslladar-se a una edició final o *on line* abans de passar a executar el *mastering* o transferència del disc dur al suport d'emmagatzematge i còpies de difusió. Les teledifusores realitzen tot el procés amb els seus mitjans. Però les productores independents normalment preparen l'edició *off line* amb els seus mitjans, mentre que la postproducció, *mastering* final, i copiatge el fan en empreses de servei especialitzades. A l'estat espanyol existeixen bastants empreses que gaudeixen ja de tecnologies de postproducció digital per a cinema, publicitat o documentals d'un cert nivell. Tal vegada que Telson (www.telson.es) siga la més significativa. Però també hi ha d'altres importants com: Filmtel (www.filmtel.com), AYSAV (www.aysav.es), Genlock

(www.genlock.com), Image Film SA (www.imagefilm.com), Molinare SA (www.molinare.es), Nisa Producciones (www.nisadigital.com), Videoreport SA (www.vreport.com), etc.

El productor haurà de tenir cura i ser conseqüent amb l'elecció del suport d'adquisició a fi de capturar les imatges al servidor de treball en postproducció des d'un magnetoscopi amb el mateix format original sense haver-hi realitzat cap transformació. Els canvis de format de diferents codificacions algorísmiques poden significar una pèrdua de qualitat, encara que mai es comparable amb les pèrdues significatives causades pels canvis de formats d'analògic a analògic o d'analògic a digital. És recomanable, doncs, treballar dintre d'una mateixa família de codificació en el cas d'emprar diferents tipus de registres. En qualsevol cas, cal planificar-se per mantenir la continuïtat de resolució en la fase de postproducció sense sofrir cap tipus de compressió en la captura o transferència del brut de rodatge al disc dur.

El codi DCT de la família DV té una possibilitat molt ampla de formats i suports amb un recorregut de qualitats diferents i altament compatibles. "JVC també té un codi DCT molt semblants als de Panasonic. El *Digital S* que treballa a 50 megabits/seg. i el *Digital S HD* que treballa a 100 megabits/seg. Però, Panasonic té una oferta més ampla que va des del miniDV, DVCPPro, DVCPPro 50 i DVCPPro HD amb un creixement de flux algorísmic progressiu i proporcional per mantenir la màxima qualitat en les conversions.

L'avantatge del codi DV suposa la gran compatibilitat en els seus diferents estadis perquè sempre es treballa amb el mateix algorisme, cosa que permet uns canvis de formats més transparents i lliures d'artefactes.”(Solé 2001c). Teledifusores com National Geographic, la BBC o la PBS han optat per treballar les grans produccions documentals amb DVCPRO HD, perquè els permet una agilitat molt gran als rodatges des d'un suport molt reduït amb altes prestacions que es parlen en una ampla família de formats inferiors.

Altra opció es treballar des de la família Sony, bé amb *betacam digital* o des del format d'alta definició *HDCam* també anomenat *Cine Alta* que no té una codificació de plena transferència amb la resta. El *Cine Alta* està molt orientat a la digitalització de la producció cinematogràfica que ja ha realitzat diferents experiències amb bastant d'èxit. De tota manera les produccions de documentals en *HDCam* no en són tantes i s'ha optat més pel *Betacam Digital* que és plenament compatible amb els sistemes de producció anteriors analògics del *Betacam SP* i digitals del *Betacam SX*, però que no garanteix uns paràmetres d'alta definició. Aquesta ha estat una tendència que s'ha propiciat bastant des d'aquelles televisions altament proveïdes amb equipaments de captació i edició sobre *Betacam*. Sony acaba de presentar una opció pròpia de postproducció *Xpri* amb un bon *interface* que adopta elements del *Media Composer* d'*Avid* i que permet editar en vídeo estàndard o alta definició sense compressió. La TVE2 ha elegit el *Betacam Digital* per a les

produccions documentals i pràcticament ha abandonat l'ús del cel·luloide que queda relegat a la captació d'imatges en situacions climatològiques extremes. Sèries com *Esta es mi tierra* ja han passat de la pel·lícula al vídeo digital.

Cada vegada les plataformes d'edició no lineal intenten ser més transparents als diferents suports i integren el major nombre d'aplicacions en el mateix procés. "La postproducció de documentals treballa sobre relats o programes atemporals, per tant, com que no tenen una data de caducitat, s'ha d'intentar de fer-los en la màxima resolució possible. National Geographic està ara mateix rodant ja en vídeo d'alta definició 1080p, però, fins fa poc, exigia a tots els seus proveïdors una qualitat digital màxima en D1 a fi de poder fer una distribució mundial amb la màxima qualitat. La idea de començar a editar en alta definició és un raonament universal perquè ens facilitarà que una producció costosa pugui difondre's sobre tots els mitjans de qualsevol lloc del món." (Zapardiel, 2001). En el cas dels documentals que treballen amb imatges d'arxiu des de diferents suports en vídeo o pel·lícula, les solucions de postproducció que integren els *inputs* dels diferents formats són ideals. La filosofia de la plataforma IQ de Quantel replega aquest concepte i aconseguix treballar des de diferents suports d'entrada que s'etalonaran segons el format de *mastering* que es demane d'eixida. Davant d'aquesta possibilitat se'ns permeten acabats finals de màsters en funció de la difusió que és vulga donar del producte. Podrem tenir qualitats finals des d'alta definició

fins formats per a difusió per xarxa mitjançant *streaming*. Aquesta possibilitat de màxima transparència cap a tots els formats digitals del mercat i la optimització dels resultats finals davant l'ús de diferents fonts i qualitats en l'entrada, van a convertir aquest sistema en una referència per a la majoria de plataformes de postproducció.

Però, realment, quins són els avantatges de l'edició digital respecte del muntatge tradicional de l'edició electrònica de vídeo? Les millores són moltes i la gestió de la informació es realitza en un procés integrat. Alguns dels principals avantatges es podrien resumir en: possibilitat de modificar qualsevol escena al llarg del procés de muntatge, transferència digital d'informació sense pèrdues mentre es treballa, opció d'augmentar la velocitat de transferència de captura –sobretot aquesta característica és utilitzada en sistemes d'edició de notícies- en algunes plataformes, múltiples entrades i eixides de fonts d'àudio i vídeo, integració de l'edició d'imatges i sonorització, capacitat d'escollir el nivell de resolució, possibilitat de treball en temps real, ús habitual del procés de creació en multicapa i d'inserció de diferents pistes d'àudio, possibilitat d'escalar i redundar la informació, combinació fàcil d'imatges reals i d'imatges virtuals, generació de grafismes, creació d'animacions en el mateix entorn des d'altres aplicacions, etc. En definitiva, el sistema integra en un mateix espai d'aplicacions que abans es realitzaven per separat com: l'edició, la composició, els efectes, l'animàtica, la sonorització, els grafismes i la creació d'imatge de síntesi. A

més a més, totes aquestes funcions poden anar realitzant-se simultàniament per diferents especialistes i sobre un mateix projecte a través de diferents terminals connectats a un servidor en una LAN interna.

Existeixen diferents nivells de plataformes de postproducció en el mercat (Francés, 2001: 5) en funció de les aplicacions i prestacions que disposen cada cas. Un primer grup l'ocupen aquelles edicions que permeten treballar en alta definició, en 24p i en cap nivell de compressió 4:4:4. Són alguns models de les plataformes altes destinades a postproducció de publicitat, cine i documentals. Els fabricants que ocupen aquest nivell són: *Quantel*, *Avid* i *Discreet*. Les grans sèries documentals de la BBC o del National Geographic totes acaben muntant-se en aquest tipus de plataformes. *Media 100* també és un altra opció emprada pel *Discovery Channel* que pot arribar en les versions altes a unes òptimes prestacions. Al nostre país tenim moltes empreses que donen ja aquest tipus de serveis. Els productors de documentals acudeixen amb regularitat a aquestes empreses amb l'EDL per fer l'edició final *on line*, el *mastering* i les còpies de difusió. D'altra banda, les televisions importants també tenen sales equipades en aquesta línia.

A continuació existeix una gamma d'estacions intermèdies que s'empren en l'edició de programes informatius i reportatges televisius on es prima sobretot la rapidesa del treball sobre la part creativa. I en el nivell

inferior existeixen una gran varietat d'edicions no lineals que tenen menys prestacions –sobretot treballen en més nivell de compressió i no processen en temps real la majoria de les seues aplicacions- que normalment són emprades per les productores per a fer les edicions *off line* o la postproducció de documentals de baix cost.

Totes aquestes prestacions que ens facilita la tecnologia digital intensifiquen la capacitat creativa en la postproducció dels documentals. La presentació, el disseny final dels efectes adequats o les qüestions de formalisme i d'estil de realització són possibles des d'aquesta nova dimensió. I més encara, amb la introducció de la possibilitat de generar una altra realitat desconeguda per a la nostra percepció. És tracta de la gènesi d'imatges virtuals que ens poden reconstruir el passat remot o la projecció de futur, i fins i tot apropar-nos a espais on es impossible que aplegue l'ull humà o la càmera per minúscula que siga. “La tecnologia digital pot integrar ara elements de diferents fons o introduir imatges generades per ordinador a dintre d'escenes filmades. Encara que aquestes tècniques no han estat massa emprades sobre els treballs documentals, és clarament una qüestió de temps.” (Kilborn i Izod, 1997: 11). Però el temps de l'era digital corre molt ràpid. Quan es feia un repàs, a l'apartat 2.2.5, sobre les produccions de divulgació científica i documentals d'història natural es va constatar l'enorme èxit de la sèrie *Caminando entre Dinosaurios* en la teledifusió en obert amb la consecució d'uns índexs d'audiència molt alts. També altres sèries

educatives com *Viaje al cuerpo humano* han tingut una gran acceptació. I grans coproduccions com *The future is wild* a càrrec de Planeta 2010, Adams Television, ZDF i ORF s'estan preparant en l'actualitat. Per tant, el gènere documental ha sabut fer un ús avantguardista d'aquests recursos tecnològics per tal de continuar fascinant-nos amb l'exhibició de realitats desconegudes o inexistents.

4.2.3 . La multidifusió digital

Aplegar a tenir una norma de transmissió digital de senyal de vídeo ha tardat el seu temps. Des dels anys seixanta els japonesos i europeus van estar intentant de superar la qualitat de la imatge analògica amb la invenció de sistemes de producció i transmissió de televisió HD en analògic. A finals dels vuitanta aquestos avenços eren una realitat. Però la implementació d'aquests nous sistemes no va anar més enllà de l'experimentació, perquè la implantació de la HDTV analògica no va sortir a efectes, atesa l'emergència de la digitalització que integrava el conjunt de les tecnologies de la informació i la comunicació amb els sistemes productius de les indústries culturals. Per tant, els programes i grups d'investigació és van reconduir cap a la consecució de sistemes digitals integrats de transmissió i producció.

En la segona meitat dels noranta aquest objectiu és va fer possible. El sistema de compressió autoritzat pels

organismes internacionals UER o EBU per a emissió va estar l'MPEG2 que té una gradació de resolucions de qualitats fins a l'HDTV amb 1080 línies en entrellaçat o en progressiu. L'MPEG2 (Francés 2001: 3) és la base de la teledifusió digital bé siga en el sistema ATSC (www.atsc.org) *Advanced Television Systems* americà, en el DVB (www.dvb.org) *Digital Video Broadcasting* europeu o en l'ISDB *Integrated System Digital Broadcasting* japonés. Encara que sembla no haver eixit de l'antiga teledifusió amb els tres sistemes de PAL, NTSC i SECAM, a hores d'ara ens trobem davant d'un sistema molt més homogeni i compatible perquè la base de senyal de transmissió es fa mitjançant un únic algorisme de compressió. El sistema DVB és el que més acceptació està tenint i la majoria de països estan adoptant-lo com a norma pròpia per a les seues telecomunicacions, perquè permet la difusió i recepció de televisió digital mòbil, així com una millor qualitat i quantitat de bandes d'àudio en la transmissió. El DVB té un recorregut de resolucions que va de les 228 línies per a la recepció mòbil, a les 1080 en el cas de la televisió d'alta definició. Les emissions en HDTV sols les han encetat les *network* americanes ABC, CBS, NBC i la Fox amb programacions de sèries de ficció, cinema i algun documental, i també els japonesos des de la l'NHK. Mentre Europa, que viu encara sobre l'abundància de canals propiciats pel procés desregulador, no ha ensenyat encara cap carta en aquest sentit. Apostar per l'HDTV significarà ocupar gran part dels multiplexos de transmissió digital, incrementar els costos de producció de programes, plantejar una oferta

atractiva de continguts audiovisuals i renovar el parc domèstic de receptors. En aquesta fase, a la qual encara no hem aplegat, el documental també pot tenir una vàlua significativa.

Els sistemes de transmissió per cable, satèl·lit o terrestre estan adoptant tots els centres emissors per a la difusió de senyal digital. Els Estats Units han apostat per fer una transició més ràpida cap al digital, mentre que Europa s'ha fixat el 2012 per fer la darrera desconnexió analògica. Mentrestant, la teledifusió digital ha anat obrint-se camí - amb diferents fórmules de peatge- mitjançant el satèl·lit en un principi i després el cable. A continuació ens trobem ja en la fase de la implantació de la televisió digital terrestre TDT en obert o també sota fórmules de pagament. *Quiero TV*, junt a *Onda 5* i *La Otra* de la comunitat autònoma de Madrid han estat les primeres opcions que han apostat per l'emissió amb digital terrestre. Està previst que en abril del 2002 les tres cadenes privades generalistes *Antena 3*, *Canal +* i *Telecinco* inicien les seues emissions amb TDT sense desconnectar encara la seua transmissió analògica. Poc després, en juny del 2002, les dues noves llicències televisives concedides amb emissió en obert *Net Tv* i *Vevo Tv* també encetaran les seues emissions en obert. Si a l'oferta aquesta li sumem les alternatives del cable, el satèl·lit i les emissions terrestres de les opcions públiques nacionals, territorials o locals, ens trobem amb un ventall de continguts molt extens. En aquest sentit el documental té una capacitat d'adaptació a la

multioferta més gran que altres gèneres televisius. És a dir, podem pensar en la producció de documentals per a emetre en HDTV i també, des de l'altre extrem, existeixen fórmules documentals –microdocus o cápsules documentals- que tenen cabuda en les televisions temàtiques o en les televisions de proximitat. Per tant, la varietat de modalitats expressives que pot aportar el gènere entre aquests dos extrems pot ser siga el seu gran valor de supervivència al llarg de la recent història audiovisual.

D'altra banda, les transmissions de tot tipus de senyals –dades, multimèdia, televisió, ràdio, premsa, etc- mitjançant xarxa també han anat convergint per tal de donar uns serveis telemàtics amb accés ràpid i integrat per a qualsevol usuari. “S’ha aconseguit tenir una única xarxa de transmissió: la xarxa digital de serveis integrats de banda ampla. Aquesta xarxa s’ha consolidat amb l’esforç que ha suposat l’estandardització de protocols, accessos, *interfaces*, formats de compressió de la informació, etc. Ara ja podem parlar de veu per Internet, de multimèdia per la xarxa telefònica commutada, de videoconferència... És a dir, a través d’una mateixa xarxa de comunicació podem accedir a tots els serveis, i a més a més ens garanteix una qualitat de servei per separat per a cadascun dels usuaris.” (Mataix, 2000). Els sistemes de transmissió de la informació han aplegat a la relació punt a punt on els continguts poden fluctuar en qualsevol direcció.

Integrar tot tipus de continguts sobre un mateix suport

i poder difondre'ls per una mateixa xarxa en un flux interactiu de continuïtat és el gran canvi de l'era digital. Abans, "la informació escrita la codificàvem per poder transmetre-la a través de l'alfabet, la informació numèrica la codificàvem per poder-la transmetre pel sistema numèric, la informació oral la fèiem servir mitjançant ones sonores, la informació visual la fèiem servir des de freqüències lluminoses... A partir del moment en què totes aquestes informacions les codifiquem amb un únic codi, que és el codi digital, desapareix la raó de ser dels aparells especialitzats, de les xarxes especialitzades..." (Majó, 1997: 36). La codificació i reducció a una unitat base de qualsevol tipus d'informació ha suposat un gran avanç en la producció de les indústries culturals, perquè els processos industrials es realitzen amb més agilitat i capacitat creativa.

Però el receptor, l'usuari, el telespectador, el cinèfil, el lletraferit, el professional treballador... encara no troba un maquinari de recepció on totes aquestes possibilitats d'entreteniment, serveis de treball o formació tinguen un mateix contenidor. En aquest sentit, el grup de treball *Multimedia Home Platform* MHP (www.mhp.org) dependent del DVB ha proposat un *API Application Program Interface* que facilita la recepció de qualsevol tipus de contingut o servei des d'una mateixa plataforma. Però el procés de fabricació en sèrie de moltes d'aquestes propostes per part de la indústria microelectrònica encara no es produeix. Bàsicament aquests retards d'assumpció de les novetats

tecnològiques pel sector industrial es deuen a la acumulació d'*stocks* de productes amb tecnologies antigues i també a una certa por a les tendències de consum del mercat.

Televisió digital, cine digital, DVD, els VTR digitals, les *set-top boxes* interactives... són un munt d'ofertaments que els usuaris encara no acaben molt bé d'entendre donada la dispersió d'elements i de serveis. "Jo crec que la televisió anem a continuar veient-la amb el propi televisor que estarà destinat a l'entreteniment i l'oci. Mentre que a través del PC veurem també vídeos però seran d'altre tipus. És difícil que vegem una pel·lícula o documental davant d'un ordinador. Pense que son dos aparells amb funcions diferents. La televisió anirà lligada a l'entreteniment, mentre que l'ordinador tindrà sempre una relació amb el món laboral." (Corralb, 2001). Aquesta es una estimació raonable que separa el treball de l'esbarjo. Però la tendència tecnològica donarà serveis interactius també al mitjà televisiu i la possibilitat d'accedir a la xarxa des d'una visió més relaxada i compartida, mentre que l'ordinador també ocuparà l'espai televisiu, radiofònic i dels mitjans escrits des d'un posicionament més actiu i individualitzat.

Però la incertesa de dispositius a emprar per aplegar en la mutidifusió a l'usuari final van més enllà del receptor finalista. La gran solució del cable de fibra òptica ens assegura la màxima qualitat, velocitat i respostes interactives sobre qualsevol altra opció. Però les inversions en la instal·lació de cable són molt grans i es produeixen en un

moment d'abundància de multioferta audiovisual. També cal reconèixer que al nostre país no hi ha hagut cap tradició en la transmissió per cable. Mentrestant, les tecnologies de compressió continuen avançant i cada vegada existeixen més possibilitats de transmissió de continguts a través del cable paral·lel de coure tradicional, que pràcticament abasta a la majoria de la població mundial. La HDTV fins i tot es pot donar ja a través de la tecnologia VDSL *Very high-speed DSL* com a línia de peatge digital d'alta velocitat. Amb VDSL des de les línies de coure es poden oferir fluxos binaris simètrics a 13 Mbps i asimètrics de 26/3 Mbps. En altres paraules, això vol dir que el VDSL permet transmetre dos programes de televisió en qualitat estàndard, un programa en HDTV o un centenar d'emissores de ràdio, al torn que es podrà mantenir una conversa telefònica o accedir a Internet de manera instantània. Ara mateix la plataforma digital anglesa *BskyB* ha passat part dels seus continguts temàtics amb aquest flux tecnològic.

Per tant, els progressos tecnològics i les pautes que marquen el mercat seran en definitiva els agents claus que decidiran la consolidació dels sistemes de transmissió de la multioferta audiovisual i multimèdia. Si el intervencionisme dels estats-nació no actua, els fabricants sols faran cas a les sinergies del mercat, malgrat les implementacions de les tecnologies digitals o les recomanacions dels grups internacionals sobre l'ús de l'espai radioelèctric.

4.2.4. Sistemes d'emmagatzematge sobre disc.

Per finalitzar, he volgut tractar breument un altre apartat important entorn a l'emmagatzematge de la informació digital tant a nivell professional com a nivell d'usuari. Cada nivell té un ús diferenciat de tecnologies emprades. Mentre que el sector professional tendeix a bases de dades o arxius de màxima qualitat i d'accés ràpid, els usuaris domèstics necessiten sistemes més versàtils i regravables a partir de tecnologies de compressió que faciliten la ubicació de quantitat d'informació en poc d'espai.

Segons es desenvolupen aquestes tecnologies a nivell d'usuari, el comportament davant l'oferta audiovisual o multimèdia pot canviar. "Els descodificadors digitals, que fins ara sols ens permetien el pas del senyal digital de peatge, ens donaran altres aplicacions com correu electrònic o l'enregistrament dels nostres programes preferits. Açò serà un revulsiu per al consum televisiu." (Corralc, 2001). Les *set-top boxes* interactives podran utilitzar-se per fragmentar més el consum televisiu. L'usuari que no li interessa la programació televisiva durant dues setmanes i sols té interès amb dos documentals que es passen a altes hores de la matinada, ara podrà programar allò que l'interessa per a veure'l quan li plaga. D'altra banda, l'aparició dels DVD + RW també fomentarà aquest tipus de rutines de consum a la carta que tendeixen cada vegada més a l'ús fragmentat de la multioferta cultural.

Altra de les tecnologies terminal o de consum domèstic amb perspectives de consolidar-se és l'MPEG4. La norma MPEG4 es diferencia de les seues antecessores –MPEG1 i MPEG2- perquè assegura una interoperativitat, és independent de la xarxa de transport, trameta i comprimeix fluxos de dades multimèdia, és interactiva i permet ser escalada. Aquest sistema de compressió és molt útil per trametre senyal de vídeo per la xarxa d'un cert nivell de qualitat, així com poder emmagatzemar quantitat d'arxius audiovisuals en un espai molt reduït de qualsevol disc remenejable, CD o DVD. El nivell òptim de resolució es comparable al VHS. L'MPEG4 pot ser una bona alternativa a arxius audiovisuals domèstics que no precisen d'una alta qualitat.

Les necessitats de l'empresa de producció de continguts audiovisuals són altres molt diferents. Les productores de documentals tenen un gran valor en els seus arxius audiovisuals acumulats. Aconseguir un sistema perquè les imatges d'arxiu es mantinguin en bon estat durant el decurs del temps sempre ha estat un problema. Normalment les televisions i les productores tenen els arxius sobre formats i suport en cinta analògica o digital per tal de mantenir la màxima qualitat. Les xarxes d'emmagatzematge compartit o *SAN Storage Area Net* articulen un conjunt de servidors amb tecnologia *FC Fibre Channel*. Normalment les grans productores, empreses de serveis de postproducció i les televisions empren aquest sistema per tal de donar senyal

compartida a qualsevol edició no lineal. Per tant tenen un gran valor en la fase de postproducció, però no aporten solucions per a l'emmagatzematge en continuïtat o d'arxius dels programes acabats o dels bruts de rodatges que puguen interessar.

Existeix una tecnologia en disc d'enregistrament sobre multicapa FMD *Fluorescent Multilayer Disc* que aconseguix quotes molt altes de registre d'informació. Aquest sistema és compatible amb els CD o DVD i pot aconseguir unes quotes de transferència superiors. La tecnologia FMD té una capacitat inicial que aplega als 140 Gb, cosa que suposaria l'arxiu de 20 hores de vídeo comprimit en HDTV. El grup *C3D* que promou la iniciativa pensa que en un futur no llunyà es podran aconseguir capacitats en *terabytes*. Aquest tipus de solucions seran les úniques que podran plantejar un funcionament semblant a les SAN sobre les milers d'hores que acumulen els arxius audiovisuals.

Mentrestant, caldrà continuar fent una bona custòdia del material en cinta, bé siga màsters o bruts de rodatge. Això sí, convindrà canviar de format, sempre i quan es detecte mínimament qualsevol senyal de degradació, el possible material procedent de suports analògics per convertir-lo a un sistema digital robust que garanteixca el manteniment de la resolució inicial.

5. Conclusions

Aquest tipus de treballs com el que s'acaba d'exposar precisen cada vegada més el suport i el desenvolupament a partir d'equips o línies d'investigació, perquè existeixen més camps col·laterals que necessiten relacionar-se i aprofundir. A més a més, l'organització d'un relat, que superposa les diferents formes expressives i els distints mitjans de comunicació sobre un mateix suport i codificació, aporta una complexitat afegida. Articular un macrorelat no és una tasca senzilla, perquè requereix d'una ordenació conceptual segmentada dels continguts per poder-los llegir al final de forma no lineal mitjançant accessos múltiples i formes expressives diferents.

Utilitzar les eines de la nova societat de la informació i les tecnologies digitals per donar-li transparència als treballs de recerca s'ha de convertir en una mecànica higiènica i habitual. Aquesta estratègia ha d'esdevenir en una rutina a curt termini, perquè facilita la possible posada dels resultats finals en l'òrbita del nou sistema comunicatiu i propicia l'accés des de qualsevol lloc o persona.

La revolució digital de base microelectrònica és un primer pas més en la recerca i generació d'intel·ligència artificial. Però aquests mitjans, no objectius, han d'estar al servei del pensament i el coneixement per generar nous recursos intel·ligents. La tecnologia digital no ha d'estar entesa com una ideologia al servei de les iniciatives privades,

perquè pot ocórrer que el corpus del contingut ideològic s'esborre.

Les iniciatives públiques i els serveis universals s'han d'inserir obligatòriament en aquest nou món, perquè pel contrari correm el perill de perdre les conquestes de la democràcia i la llibertat adquirides en el decurs de la història del nostre pensament. El règim autoritari de l'espai global, ara se'ns pot presentar com a sicari dels grans *lobbys* econòmics, si les autoritats públiques perden el control en la gestió i la reglamentació d'aquest nou marc. La societat nova, computacional i intel·ligent necessita retornar a certes regulacions bàsiques sobre l'espai generat. Els sistemes democràtics han d'aprofundir per tal que la representació de diferents segments de la ciutadania i els grups d'experts hi participen en aquest nou repte, perquè sinó les estratègies de funcionament de l'espai intel·ligent poden tornar als esquemes tayloristes on les rutines productives anul·len la capacitat creativa en el treball.

El productor ha d'invertir permanentment en tecnologia, atès que la recerca tecnològica continua en la investigació per trobar sistemes més intel·ligents de fonament microelectrònic o d'altres a partir de base química que poden emular més el comportament humà. El progrés de la ciència i la tecnologia no es poden parar. Però la inversió cabdal d'aquesta època, que el productor s'ha de plantejar, és la inversió en l'altra intel·ligència. La intel·ligència humana. És a dir, la capacitat de creació i el desenvolupament de nous

continguts per poder cobrir la multioferta audiovisual i multimèdia. Aquesta possibilitat descansa indefugiblement sobre el poder d'invenió de la ment humana. La nostra rica història del pensament ha de ser la font permanent que alimente el flux informatiu per tal de generar més coneixement i un pensament contemporani coherent. Aquesta referència és bàsica i d'obligada aplicació en les indústries culturals. Per això dèiem, al capítol anterior, que a l'era digital el productor creador havia de tenir un lloc preferent. El valor de la nova empresa audiovisual no vindrà per produir en gran quantitat, sinó per la producció significativa i peculiar de continguts que siguin capaços d'aportar nous formats i donar nous serveis a l'usuari.

La cultura llibresca té i tindrà un valor important, perquè és producte d'un procés de creació i contrastació de fonts informatives que permeten un relat final amb projecció de pensament. Els punts de vista, l'opinió, la reflexió, la capacitat de síntesi o la descripció contextualitzadora haurien de ser també elements indefugibles per al discurs audiovisual o multimèdia. Igual que la novel·la, les històries escrites o el relat oral han servit de base per a la ficció audiovisual, la resta de publicacions escrites de no ficció han d'estar en la base de la ideació i el desenvolupament de projectes documentals. Els manuals, les enciclopèdies, els tractats científics, la recerca universitària o les diverses publicacions de divulgació científica han complert al llarg del temps el paper de transmissió dels sabers a multitud de generacions.

Aquest flux històric del pensament no pot estar obviat pel flux computancial que circula per la xarxa única. El documental és el gènere que ha portat aquest flux històric als mitjans audiovisuals. Primer fent ús de l'exhibició cinematogràfica, després des de la televisió i ara també mitjançant formats interactius especialment dissenyats per aplicacions multimèdia.

El documental, com s'ha vist als apartats 2.1.1 i 2.1.2, té un ample espectre per representar-nos la realitat de moltes maneres. De vegades, pot introduir elements de recreació o dramatització a algunes de les seues escenes, en altres casos es situa sobre el pol oposat amb l'ús de tècniques de recerca pròpies de les notícies o de captació de la realitat quasi en temps real. Però, en cap cas el documental hauria de donar-nos una visió de la realitat que no haja passat per un procés d'investigació inicial i d'ordenació d'idees en base a un criteri creatiu del guionista, director o muntador al final. Encara que el guió, la direcció i la realització, com acabem de veure a l'anterior capítol, poden tenir un mateix responsable, atés que l'esquema de producció en la majoria dels casos és més senzill que en la ficció.

El documental, doncs, s'ha d'allunyar de la banalitat discursiva de molts formats televisius perquè porta intrínsecament una validació cultural. Fins i tot, les dosis d'*entertainment* que en alguns casos, sobretot en el mitjà televisiu, apareixen han de tenir un tractament ben estudiat i sempre sota les exigències del seu vessant didàctic. Mostrar i

descriure un procés de la realitat pot tenir més complicació narrativa i argumental si volem que el públic ens mostre el màxim interès al llarg del relat. La ficció no té aquest problema. Però aquesta, mai no ha de ser l'argumentació per fer dels documentals un apèndix dels gèneres televisius d'entreteniment. Ni tampoc, una versió audiovisual del *Read Digest* on el corpus contextual, els continguts, els punts de vista o la reflexió conceptual no tinguen una presència consistent, cosa que posaria en perill la divulgació dels coneixements i la pròpia representació de la realitat, i en definitiva, el replantejament dels objectius bàsics i indefugibles del gènere.

En aquest sentit, els nous formats sobre *realities* que tenen un tractament de la realitat quasi en temps real o l'aproximació a la informació de dubtosa legitimitat a través d'*infoshow* o d'*infoentertainment* han de ser manlevats de l'òrbita de les modalitats documentals per tal de considerar-los com una part més dels falsos documentals.

El nou consum televisiu ens apropa a altres realitats. Avui es pot representar les realitats desconegudes del passat remot, del futur llunyà o d'aquells on l'ull humà no hi pot aplegar. Les tecnologies d'imatge de síntesi suposen un revulsiu especial per poder continuar aportant la fascinació al relat documental. Descobrir les meravelles de la natura, quan l'hem posada en perill d'extinció i quan ja coneixem la geografia mundial sense aixecar-nos de la nostra butaca, no és ja un atractiu. Hem constatat el gran èxit comercial de les

sèries documentals que han treballat aquests aspectes i també hem vist les enormes possibilitats que la imatge virtual pot aportar als vídeos educatius. Una vegada més el gènere documental ha estat al davant de les grans transformacions tecnològiques.

D'altra banda, la producció independent i la producció a través de les clàssiques teledifusores de documentals han de conèixer i assumir en part les sinergies i rutines del nou sistema productiu. No fer-ho a temps podria implicar la subjugació del gènere als grans grups de producció i difusió que controlen gran part de l'entreteniment, la ficció i ara també altre tipus de continguts que circulen per la xarxa.

És tasca de les iniciatives públiques garantir els valors universals d'educació i cultura perquè estiguen presents en la diversitat de mitjans que circulen per la xarxa única. Programes educatius en xarxa, canals culturals generalistes en diferents àmbits territorials, compensació de la poca presència cultural en les televisions públiques generalistes, etc. han de convertir-se en iniciatives que canvien les tendències de l'actual mercat audiovisual. Tal vegada, que les principals cimeres politicoeconòmiques que marquen les línies d'actuació de la majoria dels governs mundials haurien de començar a plantejar-se una intervenció en aquest sentit per tal de regular aquest nou espai i encetar un altre procés on les polítiques neoliberals siguin corregides per altres més igualitàries i solidàries, perquè sinó l'accés a la informació i la

cultura pot propiciar la major desigualtat social que mai havíem imaginat. L'ofertament cultural –televisiu, cinematogràfic, radiofònic, literari, multimèdia, etc.- pot reduir-se a una oferta esquifida de canals de lliure accés per a les masses amb una càrrega addicional de soroll informatiu i publicitari, mentre que l'oferta de centenars de canals de peatge i tota la resta de possibilitats de tecnologies interactives de computació punt a punt sols estaran a l'abast de les élites.

En aquest canvi, els centres educatius i les universitats han de jugar un paper clau en el funcionament del nou maquinari, la manipulació dels nous processos, l'aprenentatge de les noves rutines computacionals i l'educació crítico-reflexiva per corregir les desigualtats.

6. ANNEXOS

6.1. Glossari:

- 16:9** Proporció d'aspecte de la pantalla de la televisió digital o HDTV. Aquesta proporció serà l'estàndard d'aspecte de la televisió del futur.
- 24 P** Sistema d'enregistrament, edició i emissió de vídeo digital en progressiu com el cinema que abandona la formació de la imatge de manera entrelaçada del vídeo i la televisió analògica.
- 2-D** Animació electrònica de les imatges en dos dimensions a partir d'un entorn informàtic.
- 35 mm** Format de pel·lícula fotogràfica o cinematogràfica que el negatiu té una superfície de 24 x 36 mm. És el format més usual tant en fotografia com en cinema.
- 3-D 1.** Sistema de projecció estereoscòpica que produeix una sensació de tridimensionalitat. **2.** Animació electrònica de les imatges en tres dimensions a partir d'un entorn informàtic. **3.** Format de vídeo professional digital d'alta qualitat. Més conegut amb el nom de D-3.
- 4:1:1** Proporció de freqüència de mostreig que manté 13,5 Mhz per a la luminància però que rebaixa la presència de mostreig del color respecte del 4:2:2. Aquesta proporció sol utilitzar-se en la norma de televisió digital de 525.
- 4:2:0** Proporció de freqüència de mostreig de 13,5 Mhz per a la luminància però que rebaixa la presència de mostreig del color. Aquesta proporció sol utilitzar-se en la norma de televisió digital de 625.
- 4:2:2** Relació entre les freqüències de digitalització de la luminància i dels diferents components del color (Y, Cb, Cr) de la senyal de vídeo. El senyal de luminància es mostreja a 13,5 Mhz i els senyals de color a 6,75 Mhz.
- 4:2:2:4** Proporció de freqüència de mostreig que manté 13,5 Mhz per a la luminància i en el *key*, mentre que la presència de mostreig del color és 6,75 Mhz per a cada component de color.
- 4:3** Proporció de l'aspecte de la pantalla de televisió tradicional.
- 4:4:4** Relació entre les freqüències de digitalització de la luminància i de la crominància (Y, Cb, Cr) o dels components RGB del senyal de vídeo. Aquest sistema és diferent al 4:2:2 perquè assigna un mostreig per igual de 13,5 Mhz a totes les parts.
- 4:4:4:4** *angl.* Es igual que el sistema 4:4:4, sols que el senyal de *key* s'inclou com un quart component i es mostreja també a 13,5 Mhz
- 5.1** Format digital de so de sis canals: un frontal, dos laterals, dos posteriors i un *subwofer* de reproducció de les freqüències baixes.
- 70 mm** Format cinematogràfic de màxima qualitat.
- A/D** *angl.* Conversor de senyal analògic a senyal digital.
- AAD** *angl.* Analog Analog Digital. Enregistrament analògic, edició analògica i format final en digital. Procés combinat d'analògic i digital en la producció audiovisual i multimèdia.
- ACC** *angl.* Automatic Color Control. Dispositiu analògic o digital que permet el control automàtic del color.
- accés** *m.* **1.** *angl.* access; *cast.* acceso. Arribada a un punt que ens interessa d'una cinta o bovina. **2.** *angl.* acces; *cast.* acceso. Entrades als diferents estudis o sales de producció audiovisual. **3.** *a.* *angl.* access; *cast.* acceso. Localització d'una informació a partir d'un sistema

- informàtic. **b. accés directe o aleatori** *angl.* random access; *cast.* acceso directo o aleatorio. Manera de localitzar un registre o dada sense necessitat de passar per la informació anterior o posterior al punt desitjat. Els suports en disquet que treballen a partir d'un codi binari poden actuar d'aquesta forma. **c. accés seqüencial** *angl.* sequential acces; *cast.* acceso secuencial. Forma a través de la qual es fa una lectura consecutiva de cadascun dels registres fins aplegar al desitjat. És el cas de localització de punts concrets sobre suports en cinta analògica.
- ADC** *angl.* Analogic Digital Converter. Convertidor analògic a digital. Replega l'eixida analògica d'un CCD i la transforma en valors digitals que poden ser manejats pel DSP.
- ADD** *angl.* Analog Digital Digital. Enregistrament analògic, edició digital i format final digital. Procés combinat d'analògic i digital en la producció audiovisual i multimèdia.
- adjunt** *m. angl.* attachment; *cast.* adjunto. Arxiu informàtic de text o qualsevol altre tipus que es lliura com a part annexa d'un correu electrònic
- ADSL** *angl.* Asymmetrix Digital Subscriber Line. Tecnologia de transmissió de dades mitjançant línia de coure. El seu funcionament és asimètric i pot assolir una velocitat fins 9 Bbps.
- ADSR** *angl.* Terme emprat en aquells equips que utilitzen so sintetitzat i per als circuits que treballen fora de procés. El ADSR té quatre fases: atac, defalliment, sosteniment i realització.
- AES/EBU** *angl.* Audio Engineering Society / European Broadcast Union. Norma que regula els estàndards de transmissió de dades digitals desenvolupada per la societat d'enginyers de so i professionals europeus.
- AFM** *angl.* Analogic Frequency Modulated. Sistema d'Enregistrament Analògic d'Àudio. Enregistrament d'àudio d'alguns camascopis o magnetoscopis sobre els *tracks* transversals de les imatges.
- AGC** *angl.* Automatic Gain Control. Control Automàtic de Guanys. Circuit que manté el nivell d'àudio i de vídeo dins d'una mínima oscil·lació prefixada sense que s'aplegue a saturar.
- AIFF** *angl.* Format d'arxius intercanviables. Format comú de so que pot ser importat per la majoria de programes d'autor de multimèdia per a Macintosh i per a alguns programes de PC.
- ajudant** *m. a. angl.* assistant; *cast.* ayudante. Persona encarregada d'assumir part de les funcions d'alguna de les ocupacions en la indústria audiovisual amb qualitat de primer auxiliar. **b. ajudant de camera** *angl.* focus puller, first assistant cameraman; *cast.* ayudante de cámara. Persona que se li deleguen alguna de les funcions del camera. **c. ajudant de direcció** *angl.* assistant director, herder; *cast.* ayudante de dirección. Auxiliar primer del director que li ajuda en el seu treball. Coordina l'acció dels extres, supervisa el treball dels diferents tècnics i confecciona el desglossament. **d. ajudant de producció** *angl.* assistant producer; *cast.* ayudante de producción. Auxiliar primer que està a càrrec del productor. Durant el rodatge representa al cap de producció. Té la responsabilitat d'elaborar per l'endemà una mena d'ordre del dia en la qual s'especificaran les escenes i els plans que s'hauran de rodar, les persones que hi intervindran, els llocs on caldrà estar, els utilatges i els horaris. **e. ajudant de realització** *angl.*

assistant helmer; *cast.* ayudante de realización. Auxiliar primer que està a càrrec del realitzador amb competència per a realitzar treballs de realització.

ajust *m.* **1a.** *angl.* adjust; *cast.* Ajuste. Equilibri o nivellament de les diferents variables d'un aparell. Generalment les càmeres que treballen en continuïtat sempre s'ajusten. **b.** **ajust a zero** *angl.* zero adjustment; *cast.* ajuste a cero. Ajust de les diferents freqüències d'àudio respecte del nivell zero. **c.** **ajust de convergències** *angl.* centering adjustment; *cast.* ajuste de convergencias. Centrat dels tubs d'una camera o monitor per tal d'aconseguir una unificació de senyals. **d.** **ajust de fase** *angl.* phase adjustment; *cast.* ajuste de fase. Equilibri dels components de la fase del senyal de vídeo. **f.** **ajust del control de guany** *angl.* control gain adjust; *cast.* ajuste del control de ganancia. Regulació del nivell de so transmès. **g.** **ajust fi** *angl.* trimming; *cast.* ajuste fino. Ajust final d'una font lluminosa o d'un senyal de vídeo per tal d'aconseguir una il·luminació correcta i una imatge nítida. **h.** **ajust òptic** *angl.* optic adjustment; *cast.* ajuste óptico. Disposició correcta de totes les lents d'un objectiu de camera per tal de tenir un focus nítid en qualsevol distància. **2.** *angl.* adjust; *cast.* ajuste. Procés d'adequació de les diferents tires fòniques que es produeix abans del doblatge i després de la traducció. **3.** **ajust IR** *angl.* adjust IR; *cast.* ajuste IR. Senyal, generalment roig, que figura sobre alguns objectius i indica l'enfocament correcte quan s'utilitza una pel·lícula d'infrarojos.

animació *f.* **a.** *angl.* animation; *cast.* animación. Creació de moviment d'una sèrie d'imatges fixes que reproduïxen cadascuna de les fases successives d'un gest o acció qualsevol. **b.** **animació amb acetats** *angl.* cell animation; *cast.* animación con acetatos. Animació de dibuixos o retolacions feta a partir d'acetats. **c.** **animació amb fons sencer** *angl.* background whole animation; *cast.* animación con fondo entero. Tècnica d'animació cinematogràfica a través de la qual s'obté el moviment en la projecció fotografiant sobre la pel·lícula una forma, una successió preestablerta on s'han dibuixat els personatges i els fons sobre el qual es mouen. **d.** **animació de dibuixos** *angl.* puppet animation; *cast.* animación de dibujos o muñecos. Animació feta a partir de dibuixos o ninots. **e.** **animació de personatges reals** *angl.* pixilation; *cast.* animación de personajes reales. Animació de personatges reals incrustada en altres tipus d'animacions. **f.** **animació d'objectes** *angl.* object animation; *cast.* animación de objetos. Animació d'objectes per tal de simular moviments de camera. **g.** **animació directa** *angl.* direct animation; *cast.* animación directa. Animació que es realitza directament sobre el suport. **h.** **animació en continuïtat** *angl.* continuity in animation; *cast.* animación en continuidad. Tècnica que possibilita l'enregistrament seguit en vídeo, a diferència de l'intermitència d'imatge a imatge en cinema. Si treballem amb vídeo podem veure el resultat mentre que enregistrem, cosa que facilita el procés de correcció sobre la marxa. **i.** **animació frame a frame** *angl.* frame by frame animation; *cast.* animación frame a frame. Quan és enregistrat per separat cadascun dels *frames* en una edició o filmació de vídeo. **j.** **animació imatge a imatge** *angl.* image by image animation; *cast.* animación imagen a imagen. Quan enregistrem imatge a imatge una part d'una pel·lícula amb una camera

- cinematogràfica. **k. animació per ordinador** *angl.* computerized animation; *cast.* animación computerizada. Animació realitzada a partir d'aparells informàtics que permet realitzar objectes o escenaris virtuals.
- l. animació plana** *angl.* trowel animation; *cast.* animación plana. Animació feta a partir del moviment de línies i superfícies que ocupen una zona fixa i que apareixen de forma bidimensional en la pantalla.
- m. animació sobre registre** *angl.* recorded animation; *cast.* animación sobre registro. Animació directa sobre el suport de registre. Consisteix a dibuixar directament sobre la pel·lícula, sense aparells de filmació.
- animàtica** *f. angl.* animatic; *cast.* animática. Part de la infografia que s'ocupa de generar imatges de síntesi en moviment mitjançant eines i aplicacions informàtiques.
- antialias** *angl.* Sistema que suavitza les ombres o transicions d'una imatge, so o altre tipus de senyal per a reduir els efectes en la captura o emmagatzament del senyal.
- arxiu** *m.* **1.a.** *angl.* archive *cast.* archivo. Habitable en condicions de temperatura i humitat constants on es guarda el material audiovisual d'una productora o cadena de televisió. **b. arxiu cinematogràfic** *angl.* film library, film archive; *cast.* archivo cinematográfico. Arxiu destinat a guardar les bobines de cel·luloide del cinema. **c. arxiu de documentació** *angl.* research archive; *cast.* archivo de documentación. Arxiu de material bibliogràfic que guarda guions, mapes i material divers que ha estat utilitzat o potser font d'informació per a la construcció de qualsevol relat audiovisual. **d. arxiu de música** *angl.* music library; *cast.* archivo de música. Arxiu destinat al emmagatzematge de tot el material musical. **e. arxiu de so** *angl.* sound library; *cast.* archivo de sonido. Arxiu destinat a guardar els diàlegs, efectes i sorolls d'ambient. **f. arxiu videogràfic** *angl.* video library; *cast.* archivo videográfico. Arxiu destinat a guardar les cintes magnètiques dels diferents formats de vídeo. **g. arxiu multimèdia** *angl.* multimedia library; *cast.* archivo multimedia. Arxiu destinat de consulta de productes multimèdia. Mediateca. **2.a.** *angl.* file, record; *cast.* archivo. Conjunt de dades que conté una memòria d'un programa informàtic. **b. arxiu seqüencial** *angl.* sequential record. *cast.* archivo secuencial. Arxius que s'organitzen a partir d'un únic bloc de dades. **c. arxiu directe** *angl.* direct file; *cast.* archivo directo. Arxius que s'organitzen a partir de blocs reduïts o registres. **d. arxiu per clau** *angl.* file key; *cast.* archivo por clave. Arxiu que sols es pot accedir mitjançant un codi alfanumèric.
- ASCII** *angl.* American Standard Code for Information Interchange. Codi Estandard Americà per a l'Intercanvi d'Informació. És un codi de 7 bits per a la representació de caràcters alfa-numèrics de control i de símbols.
- assemblatge** *m.* **1.** *angl.* assembly; *cast.* ensamblaje. Consisteix en la tria del material de rodatge i la transcripció d'entrevistes i diàlegs, per tal d'ordenar el conjunt de les seqüències per a l'edició. **2.** *angl.* assembly; *cast.* ensamblaje. Edició per *assembly*.
- assembly** *m.* *angl.* Sistema d'edició electrònica on l'enregistrament de les imatges, els canals d'àudio, els sincronismes i el codi de temps es fa de manera simultània, amb l'esborrat consegüent de totes les pistes.
- ASTRA** *angl.* Marca de la *Societe Europeenne de Satellites* que alberga a Luxemburg el principal sistema europeu de televisió per satèl·lit i serveis

multimedia que apleguen a les tres quartes part de la població mundial mitjançant un grup de satel·lits geoestacionats des dels 16° als 28,2° Est.

ATM *angl.* Asynchronous Transfer Mode. Tecnologia de commutació que permet combinar veu i dades a fi de possibilitar la transmissió a alta velocitat.

ATSC *angl.* Advanced Television Systems Committee. Comitè de sistemes de televisió avançada. Aquesta es la nomenclatura del sistema de transmissió digital de televisió americana.

auxiliar *m.* **1. a.** *angl.* second assistant; *cast.* auxiliar. Persona que se li encomana alguna funció en la producció audiovisual, amb qualitat de segon ajudant. **b. auxiliar d'àudio** *angl.* cable man; *cast.* auxiliar d'àudio. Ajudant segon de l'operador d'àudio. **c. auxiliar de camera** *angl.* camera loader; *cast.* auxiliar de cámara. Ajudant segon de l'operador de camera. **d. auxiliar d'edició** *angl.* second assistant editor; *cast.* auxiliar de edición. Ajudant segon de l'editor. **2.** *angl.* auxiliary; *cast.* auxiliar. Entrada d'àudio i/o vídeo que permet un aparell a banda de les entrades i eixides principals.

AVI *angl.* Audio Video Interleave. Arxiu de data que emmagatzema conjuntament el senyal d'àudio i vídeo.

banda *f.* **1.a.** *angl.* band; *cast.* banda. Una de les dues parts de la pel·lícula d'acetat o els diferents compartiments que està composta la cinta magnètica. **b. banda de doblatge** *angl.* dubbing band; *cast.* banda de doblaje. Pista d'àudio de la banda sonora que sols conté els diàlegs o les narracions en *off*. **c. banda internacional** *angl.* international sound track; *cast.* banda de sonido internacional. L'edició definitiva en una pista d'àudio dels sorolls, els efectes i la música d'un programa sense cap diàleg o narració en *off*. **d. banda d'imatge** *angl.* image band; *cast.* banda de imagen. Part del cel·luloide o del suport magnètic destinada a reproduir les imatges. **e. banda musical** *angl.* music band; *cast.* banda musical. Part de la banda sonora corresponent a la música. **f. banda sonora** *angl.* sound track, audio band; *cast.* banda sonora. Part de la cinta on es troba el so del film: els sorolls, els efectes, la música, els diàlegs i la narració. **g. banda sonora d'efectes** *angl.* effects track; *cast.* banda sonora de efectos. Pista de la banda sonora on es graven els efectes de so. **2.a.** *angl.* band; *cast.* banda. Amplitud de la freqüència a través de la qual es transmet el senyal d'àudio i de vídeo en televisió. **b. banda ampla** *angl.* wide band; *cast.* banda ancha. Capacitat d'un circuit per a funcionar en un marge relativament ample. **c. banda alta** *angl.* high band; *cast.* alta banda. Quan la portadora de vídeo és de 3'58 MHz o superior. **d. banda baixa** *angl.* low band; *cast.* baja banda. Quan la portadora de vídeo té un valor baix al voltant dels 2'5 MHz. **e. banda base** *angl.* base band; *cast.* banda base. Gamma de baixes freqüències que correspon al senyal d'àudio i vídeo en absència de l'ona portadora. **f. banda de protecció** *angl.* guard band; *cast.* banda de protección. Zona de separació entre les pistes de vídeo. **g. banda RF** *angl.* RF band; *cast.* banda RF. Bandes portadores de senyal d'àudio i vídeo de manera conjunta a través de radiofreqüència que omplin el dial dels sintonitzadors de televisió: **banda I** *angl.* I band; *cast.* banda I. Canals 1-4 de VHF. **banda II** *angl.* II band; *cast.* banda II. Amplària per a l'

- FM. **banda III** *angl.* III band; *cast.* banda III. Canals 5-12 de VHF.
- banda IV i V** *angl.* IV, V band; *cast.* banda IV, V. Canals 21-69 de UHF.
- 3.a.** *angl.* band; *cast.* banda. Canal de comunicació per transmetre senyal de dades informàtiques.
- b. banda ampla** *angl.* Wide band; *cast.* banda ancha. Transmissió en un canal de comunicació que permet un ample de banda superior a 1,54 Mbps.
- c. banda base** *angl.* Base band; *cast.* banda base. La transmissió del senyal segons la banda de la freqüència original.
- d. banda estreta** *angl.* narrow band; *cast.* banda estrecha. Canal de comunicació amb un ample de banda inferior a 28,8 Kbps.
- e. banda mitja** *angl.* half band; *cast.* banda media. Canal de comunicació que ocupa un ample de banda entre 28 Kbps i 56 Kbps.
- betacam** *angl.* **1.** Sistema professional de producció en vídeo de mitja polzada introduït per Sony, amb qualitat broadcast. En l'actualitat s'ha introduït amplament en la majoria de televisions. **2. betacam digital** *angl.* Enregistra senyals de vídeo digitals en components 4:2:2 a 10 bits amb una compressió de factor 2. Alguns magnetoscòpis són compatibles amb la lectura del *Betacam SP*. La freqüència del mostreig és de 13'5 MHz. **3. betacam SP** *angl.* La versió SP (*Super Performance*) és una millora substancial sobre el *betacam*. Les informacions de luminància i crominància s'enregistren a través de capçals i pistes independents. **4. betacam SX** *angl.* Format de vídeo professional desenvolupat per Sony a partir de la tecnologia *betacam*. Registra senyals de vídeo en 4:2:2 i el factor de compressió és de 10:1. El format també és de mitja polzada i està concebut per al periodisme d'ENG, cosa que el fa compatible amb el *betacam SP*. **5. betacam 2000** *angl.* *Betacam* d'inferiors prestacions al SP que està concebut per a treballs industrials.
- bin** *angl.* Conjunt de fitxers que conté una base de dades sobre elements o objectes media capturats en un procés d'edició no lineal. Els *bin* estaran al servidor de vídeo si es treballa mitjançant xarxa.
- birding** *angl.* Denominació col·loquial de la comunicació per satèl·lit. Aquesta acepció ve del llançament a l'espai del primer satèl·lit del consorci INTELSAT.
- blooming** *angl.* Quan un punt de llum intensa d'un objecte o una font de llum s'introdueix en la imatge de la camera. Aquest fenomen fa que la font de llum o l'objecte sobreil·luminat es vegi amb una definició deteriorada. El *blooming* era normal en les antigues càmeres de tubs i ha deixat de tenir sentit amb les modernes càmeres que funcionen amb sensors de llum CCD.
- BMP** *angl.* Format gràfic de mapa de bits amplament difós en l'entorn Windows.
- BNC** *angl.* Bayonet Neill-Concelman. Sigla que fa referència a un connector de vídeo per a intercomunicar el senyal de línia o compost entre dos equips de producció.
- bodycam** *angl.* Sistema de suport de camera de cine o vídeo que facilita els moviments de camera per part de l'operador sense produir-se inestabilitat en les imatges. Aquest sistema s'acobla a l'operador, cosa que li facilita plena llibertat de moviments sense perdre l'equilibri en les preses.
- boomerang** *angl.* Efecte contrari a l'esperat que produeix un programa de ràdio o televisió sobre l'audiència.

branding *angl.* Marca que identifica a una empresa o teledifusora i la diferència de la resta de l'oferta del mercat.

bucle *m.* **1. angl.** loop; *cast.* bucle. Nivell de distensió de la pel·lícula d'acetat abans i després d'haver passat per la pressió dels garfis de la càmera o projector. **2. angl.** loop; *cast.* bucle. Programació repetitiva de televisió o ràdio.

buffer *angl.* Memòria intermèdia. Zona de memòria de l'ordinador que emmagatzema temporalment les entrades i les eixides de qualsevol dispositiu perifèric.

bug *angl.* **a.** Errada del *hardware* o el *software*, que malgrat no impedir la execució d'un programa, perjudica el rediment i l'anul·lació d'algunes tasques. **b. bug fix** *angl.* Programa que elimina o repara els *bug* del sistema

bus *angl.* **1.** Conjunt de conductors continguts en la unitat central d'un ordinador, a través dels quals es realitzen els intercanvis entre el microprocessador, les memòries i els perifèrics. **2.** Potenciòmetres o botons que faciliten l'entrada de les diferents fonts de vídeo en una taula de mesclades o de control de producció.

by-pass *angl.* Connexió directa entre dos aparells electrònics que estalvia connexions intermèdies.

CAD *angl.* Computer Aided Design. Disseny Assistit per Ordinador. Sistema que permet dibuixar amb la màxima precisió objectes o propostes de models en la producció industrial de manufactures i en la indústria audiovisual.

cadència *f.* *angl.* cadence; *cast.* cadencia. Quantitat d'imatges per segon de la projecció o filmació. Les primeres pel·lícules mudes de cinema tenien una cadència de 16 imatges. El cine actual té una cadència de 24 imatges, mentre que la televisió en té 25 o 30 segons sistemes.

CAF *angl.* Automatic Frequency Control. Control Automàtic de Freqüència.

CAG *angl.* Automatic Gain Control. Control Automàtic de Guanys. Es tracta d'un dispositiu dels magnetoscòpis o càmeres destinat a ajustar automàticament el nivell de potència d'un senyal: d'àudio, de vídeo o de RF.

camascopi *m.* *angl.* camcorder; *cast.* camascopio. Sistema que integra càmera i magnetoscopi en un mateix aparell. Va estar dissenyat originalment per a la cobertura de notícies, encara que en l'actualitat s'utilitza en diferents nivells de producció. També és anomenat ENG o unitat lleugera de periodisme electrònic.

camcorder *angl.* Camascopi. Sistema ENG on es combina en una sola peça la gravació de so i d'imatges.

camera *f.* **1.a angl.** camera; *cast.* cámara. Aparell d'enregistrament d'imatges estàtiques o en moviment sobre suport de pel·lícula d'acetat o sobre suport de cinta magnètica o digital, segons es tracte de fotografia, cine o vídeo. **b. camera aèrea** *angl.* aerial camera. *cast.* cámara aèrea. Càmera utilitzada en una filmació des d'un mitjà de transport aeri com l'avió, l'helicòpter o l'avioneta. **c. camera d'alta velocitat** *angl.* high speed camera; *cast.* cámara de alta velocidad. Càmera que permet filmar amb precisió imatges que contenen moviments molt accelerats. **d. camera d'animació** *angl.* animation camera; *cast.* cámara de animación. Càmera utilitzada per a realitzar animacions. **e. camera de**

control remot *angl.* remote control camera; *cast.* cámara de control remoto. Camera utilitzada en el estudis de televisió o de cine que combinada amb una dolly es pot comandar a distància. **f. camera de cotxe** *angl.* camera car; *cast.* cámara de coche. Camera utilitzada per a filmar des d'un cotxe amb un suport especial. **g. camera** *ENG angl.* ENG; *cast.* camascopio ligero de filmación. *ENG.* **h. camera desequilibrada** *angl.* lop-sided cámara; *cast.* camara desequilibrada. Quan un to de gris o de color de la mateixa escena són transmesos per dos o més càmeres de televisió de manera desigual sobre un monitor d'imatge. **i. camera d'estudi** *angl.* studio camera; *cast.* cámara de estudio. Camera per a filmar en estudis de televisió o per a fotografiar en estudis de fotografia. **j. camera d'exterior** *angl.* field camera; *cast.* cámara de exteriores. Camera més lleugera per a les filmacions d'exterior en cine o televisió (*ENG*). **k. camera de fotografiar** *angl.* photo camera; *cast.* cámara de fotografiar. Camera per a captar imatges fixes. **l. camera electrònica** *angl.* electronic camera; *cast.* cámara electrònica. Camera que efectua la captació de les imatges i so real i que el transforma en informació de senyals elèctriques. **m. camera estereoscòpica** *angl.* stereoscopic camera; *cast.* cámara estereoscòpica. Camera fotogràfica de dos objectius separats en la mateixa distància que els ulls d'una persona que obté de manera simultània dues imatges quasi idèntiques del mateix tema. Aquestes imatges si són contemplades en un visor estereoscòpic donaran la sensació de tridimensionalitat. **n. camera insonoritzada** *angl.* self-blinded camera, sound camera; *cast.* cámara insonorizada. Camera amb un blindatge especial que no emet cap tipus de soroll quan es posa en funcionament. **o. camera obscura** *angl.* dark camera; *cast.* cámara oscura. En fotografia, mitjà primitiu de reproducció d'una imatge. **p. camera oculta** *angl.* candid camera; *cast.* cámara oculta. Camera reduïda situada en un lloc desconegut per als personatges filmats. **q. camera panoràmica** *angl.* view camera; *cast.* cámara panoràmica. Camera fotogràfica especialment dissenyada per a captar un angle de visió gran que es plasma en una tira allargada de pel·lícula. Alguns models permeten preses fins els 360°, mitjançant un mecanisme giratori que sincronitza matemàticament el desplaçament circular de la camera sobre el trípede amb l'arrossegament de la pel·lícula que passa de manera continua, a la vegada que va quedant exposada. **r. camera réflex** *angl.* reflex camera; *cast.* cámara réflex. Camera on l'enquadrament del visor i el pla focal coincideixen. Les càmeres reflex poden ser TLR o TTL. **s. camera submarina** *angl.* underwater camera; *cast.* cámara submarina. Camera preparada per a filmar per davall de l'aigua. **t. camera de títols** *angl.* Caption camera, caption scanner; *cast.* cámara de títulos. Camera que permet introduir una retolació, sobretot amplament utilitzada en cinema. **u. camera de truca** *angl.* animation camera; *cast.* cámara de truca. Camera que utilitza uns dispositius especials per a aconseguir efectes especials. **2. a.** *angl.* camera effects; *cast.* efectos de cámara. Efectes i usos de la camera que modifiquen el resultat final de l'escena. **b. acostar-se a camera** *angl.* downstage; *cast.* acercarse a cámara. Quan els personatges s'apropen a la camera en el moment de la filmació. **c. allunyar-se de camera** *angl.* upstage; *cast.* alejarse de cámara. Quan els personatges

- d'una escena es distancien de la camera en un moment de la filmació. **d. camera accelerada** *angl.* fast motion; *cast.* cámara rápida. Camera ràpida. **e. camera a mà** *angl.* hand-held; *camera. cast.* cámara a mano. Operació d'utilitzar la camera amb les mans per a cert tipus de filmacions. **f. camera al muscle** *angl.* shoulder holding; *cast.* cámara al hombro. Operació d'utilitzar la camera sobre el muscle per a cert tipus de filmacions. **g. camera lenta** *angl.* slow motion; *cast.* cámara lenta. Mecanisme de reproducció de vídeo o de cinema que permet un pas superior a l'habitual de *frames* o fotogrames per segon. **h. camera ràpida** *angl.* fast motion; *cast.* cámara rápida. Mecanisme de reproducció de vídeo o de cinema que permet un pas inferior a l'habitual de *frames* o fotogrames per segon. **i. camera subjectiva** *angl.* subjective camera; *cast.* cámara subjetiva. Quan el punt de vista de la presa de l'escena coincideix amb el punt de vista d'un personatge. **j. camera ultrarràpida** *angl.* extra-fast camera; *cast.* cámara ultrarrápida. Tècnica que consisteix en filmar imatge per imatge durant intervals de temps molt llargs i projectar després la filmació a velocitat normal. Permet ensenyar progressions molt lentes en la vida real, per exemple el creixement de les plantes o el moviment dels núvols.
- càmera** *m. i f. angl.* cameraman; *cast.* cámara. Persona encarregada de la camera durant la filmació. Operador de camera.
- camp** *m. 1.a. angl.* field; *cast.* campo. Línies d'exploració parelles o imparelles sobre la pantalla d'un tub d'imatge o d'un tub de camera. La successió de dos camps forma un quadre. La freqüència de camp és de 50 Hz a Europa i 60 Hz a EE.UU. i Japó. **b. camp imparell** *angl.* odd field; *cast.* campo impar. Camp compost per les línies imparelles d'exploració. **c. camp parell** *angl.* even field; *cast.* campo par. Camp compost per les línies parelles d'exploració. **2.a. angl. field; *cast.* campo. En cine o televisió és utilitzat per a nomenar tot allò que conté un enquadrament. **b. dins de camp** *angl.* in of camera; *cast.* dentro de campo. Objecte o persona que entra a formar part d'un enquadrament. **c. fora de camp** *angl.* out of camera; *cast.* fuera de campo. Objecte o persona que queden exclosos d'un enquadrament. **3.a. angl. field; *cast.* campo. Grup o zona concreta d'informació que està definida dins de la memòria o d'un suport informàtic. Queda precisat pels atributs de direcció i longitud. **b. camp alfanumèric** *angl.* alphanumeric field; *cast.* campo alfanumérico. Grup de posició d'un registre que admet lletres, números i caràcters especials. **c. camp numèric** *angl.* numeric field; *cast.* campo numérico. Grup de posicions d'un registre que sols admet dades numèriques.****
- canal** *m. 1. angl.* channel. *cast.* canal. Espai de freqüència de transmissió o recepció ocupat per una televisió o emissora de ràdio. **2.a. angl. channel. *cast.* canal. Nom genèric de les empreses televisives. TELEVISIÓ. **b. canal d'una xarxa de televisió** *angl.* broadcasting channel; *cast.* canal d'una red de televisión. Emissora o estació que pertany a una empresa potent de televisió que té una xarxa d'estudis de gravació i estacions emissores. **c. canal local** *angl.* local channel; *cast.* canal local. Canal de ràdio o televisió d'una cobertura de recepció que sols abasta a una ciutat. **3.a angl. channel. *cast.* canal. Espai del suport reservat a l'enregistrament de l'àudio o vídeo. **b. canal alfa** *angl.* Alpha channel; *cast.* canal alfa. Senyal de vídeo extra emprat per a****

- controlar efectes especials de transparències o sobreimpressions. **c. canal d'AFM** *angl.* AFM channel; *cast.* canal de AFM. Canals d'enregistrament transversal de so. **d. canal desbalancejat** *angl.* debalanced channel; *cast.* canal desbalanceado. Canal d'àudio els terminals del qual es troben a diferents potencials respecte a la massa. **f. canal PCM** *angl.* PCM channel; *cast.* canal PCM. Canals d'enregistrament de so longitudinal i digital. **3.** *angl.* channel. *cast.* canal. Pàgines *web* que s'actualitzen amb freqüència. S'alberguen en la memòria *cache* i estan determinats segons els navegadors que s'utilitzen.
- capa** *f.* **1.** *angl.* coating; *cast.* capa. Part superior de la superfície d'una pel·lícula o cinta magnètica. **2.** *angl.* coating; *cast.* capa. Les edicions no lineals de vídeo o el programes de maquetació de publicitat permeten superposar tantes imatges com vulguem.
- capstan** *angl.* Eix giratori, comandat per motor, del magnetoscopi que serveix per al control de la velocitat de la cinta, segons es passa del rodet suministrador al rodet collector.
- capturar** *v. tr.* *angl.* digitizing; *cast.* capturar. Acte de passar vídeo analògic o digital d'un format de cinta al disc dur per a la posterior edició no lineal.
- CATV** *angl.* Community Antenna Television or Cable Televisión. Televisió d'Antena Comuna o Televisió per Cable. Sistema de distribució de senyal de televisió a partir d'una xarxa de cable que permet la recepció d'un major nombre de canals i una millor qualitat de les imatges.
- CCD** *angl.* Charge Coupled Devices. Dispositiu de Càrrega Acoblada. Component electrònic o xip que ha substituït els antics tubs de les càmeres.
- CCIR 601** *angl.* International Radio Consultative Committee 601. Departament de la Unió Internacional de Telecomunicacions que ha fixat l'interfase digital per a estudis.
- CCIR** *angl.* International Radio Consultative Committee. Comité Consultiu Internacional de Ràdio. Departament de la Unió Internacional de Telecomunicacions (UIT).
- CCITT** *angl.* International Telephone and Telegraph Consultative Committee. Comité d'Assessorament Internacional de Telèfons i Telègrafs. Departament de la Unió Internacional de Telecomunicacions (UIT).
- CCTV** *angl.* Closed Circuit Television. Circuit Tancat de Televisió. Qualsevol forma de televisió que s'origina i es visualitza de forma local. Televisió aliena a les cadenes públiques o privades que s'utilitza a les escoles, oficines, o centres comercials.
- CCU** *angl.* Camera Control Unit. Unitat de Control de Camera. Equip que permet el control dels diferents circuits d'una camera de vídeo.
- CD a.** *angl.* Compact Disc. Aparell de reproducció digital d'àudio. **b. CD-DA** *angl.* Compact Disc Digital Audio. Designació tècnica dels discs compactes d'àudio. **c. CD-I** *angl.* Compact Disc - Interactive. Disc Compacte Interactiu. **c. CD-R** *angl.* Compact Disc - Recordable. Disc compacte que permet enregistrar informació de dades. **d. CD-ROM** *angl.* Compact Disc - Read Memory. Sistema optoelectrònic d'arxiu d'informació que utilitza un disc compacte semblant al CD-DA com a suport. Pot emmagatzemar informació alfanumèrica, imatges i so amb una capacitat de memòria alta. **e. CD-VÍDEO** *angl.* Denominació

genèrica dels videodiscs optoelectrònics. **f. CD-WO** *angl.* Compact Disc - Write Once. Disc compacte que permet enregistrar informació de dades una sola vegada. **g. Super CD àudio** *angl.* Compact Disc Super Audio. Format de reproducció d'àudio d'alta qualitat que pot superar el DVD àudio.

CDS *angl.* Central Data Systems. Sistema Central d'Informació.

CDTV *angl.* Conventional Definition Television. Televisió de definició convencional.

CED *angl.* Capacitive Electronic Disc. Sistema d'emmagatzemament d'informació emprat per la companyia nord-americana RCA en el seu videodisc *Selecta Vision*.

cinema *f. a. angl.* cinema; *cast.* cine. Sala pública o privada on s'exhibeixen films al públic. **b. cinema electrònic o digital** *angl.* Electronic cinema; *cast.* Cine electrónico. Sala de projecció equipada en d'E-cinema.

cinepak *angl.* Còdec més utilitzat per a generar la compressió de vídeo sobre CD-ROM o Internet. Aquest compressor de senyal de vídeo adapata la qualitat en funció dels ajusts realitzats en el moment de la compressió.

cinescopi *m. angl.* kinescope; *cast.* cinescopio. Aparell que permet la conversió d'imatges de vídeo a cinema. Fa la funció inversa del telecine.

circuit *m. 1.a angl.* circuit; *cast.* circuito. Dispositiu electrònic que intercomunica les diferents parts d'un aparell. **b. circuit de mostreig** *angl.* sampling circuit; *cast.* circuito de muestreo. Circuit que transforma el senyal analògic de variació uniforme en una sèrie de mostres. **c. circuit imprès** *angl.* printed circuit; *cast.* circuito impreso. Làmina sobre la qual figuren circuits integrats i altres components electrònics units entre si per pistes de coure. **d. circuit integrat** *angl.* integrated circuit; *cast.* circuito integrado. Component electrònic de tamany reduït que conté un o més circuits. V. xip. **e. circuit lògic** *angl.* logical circuit; *cast.* circuito lógico. Circuits de commutació que operen amb base en la lògica boleana. Els circuits de càlcul, control i lògica d'un ordinador són d'aquest tipus. **f. circuit silenciador** *angl.* silencer circuit; *cast.* circuito silenciador. Circuit, que governat per un senyal de temps, bloqueja les línies d'àudio o vídeo per un espai de temps, igual o superior al de normalització del servo de l'aparell d'enregistrament. **2.a. angl.** circuit; *cast.* circuito. Configuració de mitjans de transmissió que s'ajusta a unes necessitats particulars de comunicació entre dos punts o més. **b. circuit tancat** *angl.* closed circuit; *cast.* circuito cerrado. Sistema de difusió d'una programació radiotelevisiva específica sobre una audiència concreta en un radi d'actuació reduït. Sistema molt emprat a nivell empresarial o escolar. **c. circuit d'ordres de programa** *angl.* program circuit; *cast.* circuito de órdenes de programa. Circuito de comunicació unidireccional per a transmetre la informació des del control de programes. **d. circuit de retorn** *angl.* return circuit; *cast.* circuito de retorno. Circuit o canal de realimentació. **e. circuit d'enllaç** *angl.* connection circuit; *cast.* circuito de enlace. Connexió ocasional o permanent entre dues emissores de radiotelevisió. **f. circuit internacional de programes sonors** *angl.* international circuit of sound program; *cast.* circuito internacional de programas sonoros. Transmissió unidireccional entre dos ISCP que compren una o

més seccions de circuit de programa de so internacionals. **g. circuit internacional de televisió** *angl.* international circuit of television; *cast.* circuito internacional de televisión. Transmissió unidireccional entre dos ITC que compren una o més seccions de circuit de televisió internacional. **h. circuit nacional de programes sonors** *angl.* nacional circuit of sound program; *cast.* circuito nacional de programas sonoros. Circuit de programes sonors que comença i acaba dins d'un mateix país. **i. circuit nacional de televisió** *angl.* national circuit of television; *cast.* circuito nacional de televisión. Circuit de programes de televisió en un àmbit d'actuació nacional. **j. secció de circuit** *angl.* circuit section; *cast.* sección de circuito. Part d'un circuit que té les terminals accessibles en freqüència de banda base. **k. secció de circuit internacional de programa sonor** *angl.* international circuit section of sound program; *cast.* sección de circuito internacional de programa sonoro. Part d'un circuit internacional de programa de so entre dues estacions a través de les quals es transmet el programa en audiofreqüències. **l. secció de circuit internacional de televisió** *angl.* international circuit section of television. *cast.* sección de circuito internacional de televisión. Part d'un circuit internacional de televisió entre dues estacions, a través de les quals es transmet el programa en vídeofreqüències.

clau f. 1.a. *angl.* key; *cast.* llave. Efecte de vídeo per a realitzar transicions o superposicions d'imatges. **b. clau de color** *angl.* chroma key; *cast.* llave de color. Sistema electrònic que permet incrustar un dibuix, rètol, gràfic o imatge sobre qualsevol presa en moviment a partir d'un fons de color. **2.a.** *angl.* key; *cast.* clave. Punt de referència que estableix el nivell de tonalitats d'una imatge. **b. clau alta** *angl.* high key; *cast.* clave alta. Tipus d'imatge on predominen els tons mitjos i clars, bé acompanyats d'ombres suaus o bé sense la seua presència. **c. clau baixa** *angl.* low key; *cast.* clave baja. Imatge on predominen els tons mitjos i obscurs, amb pocs detalls a les ombres i poques llums intenses.

clip m. 1. *angl.* clip; *cast.* clip. tros del principi de la pel·lícula que es revela de manera cautelar abans que la resta, per tal de poder realitzar-hi les correccions pertinents. **2.** *angl.* clip; *cast.* clip. Vídeo clip. **3.** *angl.* clip; *cast.* clip. Cadascun dels plans capturats per a realitzar una edició no linial.

còdec m. *angl.* Coder - Decoder; *cast.* Codificador - decodificador. Dispositiu de compressió que empaqueta i desempaqueta les dades de la imatge digital. Existeixen diferents sistemes aplicats al *software* o *hardware*.

codi m. 1. *angl.* code. *cast.* código. Sistema que modula o demodula el senyal d'àudio i de vídeo en una transmissió selectiva per a abonats. **2.a. codi de temps** *angl.* time code. *cast.* código de tiempo. Informació exacta en minuts segons i *frames* de la cinta d'enregistrament o reproducció en els magnetoscopis professionals de vídeo. El codi de temps pot tenir una lectura longitudinal (LTCR) o transversal (TCR) dels *tracks* de la cinta. El codi de temps SMPTE/UER és el més universal. **b. codi de temps d'interval vertical** *abrev.* VITC *angl.* vertical interval time code; *cast.* código de tiempo de intervalo vertical. Codi de temps que es grava sobre l'interval d'esborrat vertical del senyal de vídeo i no sobre una pista separada. **3.**

- codi DX** *angl.* DX code; *cast.* código DX. Sistema de codificació de les pel·lícules de 35 mil·límetres que permet comunicar automàticament les càmeres, que porten el sistema, amb els equips de fotoacabat dades com: la sensibilitat, la longitud de cinta i la latitud de la cinta. **4.a.** *angl.* code; *cast.* código. Sistema de símbol convingut prèviament. Es destina per a representar i transmetre informació des d'una font a un punt de destinació. **b. codi ASCII** *angl.* ASCII code; *cast.* código ASCII. Sistema de símbols que representa lletres, dígitos o caràcters especials mitjançant set bits. El bit que fa vuit és necessari per a completar un byte i s'usa normalment coma a bit de paritat. Aquest codi s'empra en microordinadors i fins i tot en els grans ordinadors. **c. codi EBCDIC** *angl.* EBCDIC code; *cast.* código EBCDIC. Sistema de símbols per a representar caràcters mitjançant vuit bits. És un codi ampliat d'intercanvi decimal codificat en binari. Normalment s'utilitza en grans equips o entorns informàtics. **5. codi regional** *angl.* regional code; *cast.* código regional. Codi de seguretat que porten els aparells de DVD per impedir la seua reproducció fora de la zona establerta. El món està dividit en sis zones: 1- Estats Units i Canadà, 2- Europa occidental i Japó...
- codificació** *f. angl.* encoder; *cast.* codificación. Procés de conversió del senyal de vídeo des dels seus components bàsics a senyal analògica o digital.
- coercivitat** *f. angl.* coercitivity; *cast.* coercitividad. Paràmetre que determina la resistència de la cinta a quedar influenciada per camps magnètics exteriors. Quan més nivell de coercivitat major serà la garantia de mantenir les informacions enregistrades en el temps.
- COFDM** *angl.* Coded Orthogonal Frequency Division Multiplex. Multiplex per divisió de freqüència ortogonal amb codificació. Mecanisme de modulació de la DVB.
- comissioning editor** *angl.* Responsable d'una cadena de televisió en definir la selecció dels continguts audiovisuals sobre la programació de documentals i canalitzar les relacions de la cadena amb els productors independents.
- commutador** *m. 1. a. angl.* switcher; *cast.* conmutador. Aparell per a interrompre un circuit i connectar un altre. **b. commutador de camera** *angl.* camera switcher; *cast.* conmutador de cámara. Circuit de senyal commutador que s'utilitza en els sistemes multicamera dels estudis de televisió. **c. commutador final de càrrega** *angl.* after-loading switcher; *cast.* conmutador final de carga. Dispositiu que facilita la informació sobre el principi i el final de la càrrega de la cinta, per tal parar el motor corresponent. **2. angl. switcher; *cast.* conmutador. Hardware que permet repartir el tràfic d'una xarxa interna o externa entre diversos dispositius a la velocitat desitjada segons les prioritats.**
- compact disc** *angl.* Disc Compacte.
- compactFlash** *angl.* Tipus de memòria extraïble utilitzada per enregistrar imatges digitals. Molt emprada en el mercat de la fotografia digital.
- compilador** *m. angl.* compiler; *cast.* compilador. Programa que permet traduir en el llenguatge de la màquina i executar un programa escrit en llenguatge evolucionat. No existeix un compilador universal que pugui convertir qualsevol llenguatge al llenguatge de la màquina.

- compressió f.** **1.a. angl.** compression; *cast.* compresión. Reducció del marge de nivell de senyal d'àudio o vídeo, amb la finalitat d'evitar problemes de saturació. **b. compressió del blanc angl.** white compression; *cast.* compresion del blanco. Compressió de l'amplària de les senyals corresponents a les zones blanques de les imatges i la seua modificació de to. **b. compressió del negre angl.** black compression; *cast.* compresion del negro. Compressió de l'amplària de les senyals corresponents a les zones negres de les imatges i la seua modificació de to. **2. angl.** compression; *cast.* compresión. Efecte electrònic que permet comprimir una imatge en una part del quadre sense perdre l'integritat de l'enquadre, però en canvi es produeix una distorsió òptica. **3. a. compressió de vídeo angl.** video compression; *cast.* compresión de video. Sistema que es pot aplicar a l'àudio o el vídeo i que minva el tamany de la informació digital perquè es desestima la informació redundant. Normalment es comprimeix des de quasi un MB a uns 50 Kb o menys, amb la desaparició de la informació que el ull no pot detectar. El vídeo digital utilitza aquesta tecnologia que permet emmagatzemar quantitats considerables de vídeo en un disc dur. **b. compressió intraframe angl.** intraframe compression; *cast.* compresión intraframe. Mètode utilitzat per a reduir la grandària de vídeo que empra la similitud entre *frames* successius en la formació de la imatge del vídeo digital.
- compressor m.** **1. angl.** compressor; *cast.* compresor. Aparell que permet reproduir una imatge comprimida. **2. angl.** compressor; *cast.* compresor. Sistema digital que permet comprimir el senyal d'àudio. Veure còdec.
- compufàxon m. angl.** personal digital assistant, compufaxphone; *cast.* compufàxfono. Altra denominació del PDA o comunicador personal digital.
- compuserver angl.** El servei electrònic d'informació més important a nivell mundial. El seu contingut és molt ample i variat.
- compuvisió f. angl.** compuvision; *cast.* compuvisión. Televisió interactiva que pot rebre centenars de canals. Porta un ordinador que ajuda a seleccionar la immensa oferta televisiva.
- connexió f.** **1. angl.** connection; *cast.* conexión. Fet de connectar un aparell. **2.a. angl.** connection; *cast.* conexión. Recorregut unidireccional del senyal de vídeo i/o àudio entre un centre emissor i un receptor. v. enllaç. **b. connexió per satèl.lit angl.** satellite connection; *cast.* conexión por satélite. Enllaç de dos punts terrestres de llarga distància amb la intercalació d'un satèl.lit que reemet el senyal. **c. connexió provisional angl.** provisional connection; *cast.* conexión provisional. Connexió puntual entre dos punts. **d. connexió regular angl.** regular connection; *cast.* conexión regular. Connexió o enllaç permanent entre dos punts en un àmbit nacional o internacional.
- convertidor m.** **1.a. angl.** converter; *cast.* convertidor. Conjunt de circuits que converteixen o adaptan senyals elèctrics que treballen en sistemes diferents. **b. convertidor de norma angl.** standars converters; *cast.* convertidor de norma. Aparells utilitzats per a la conversió de senyals d'imatges compostes originades a partir d'un sistema de televisió en un altre sistema. Per exemple de NTSC a PAL. **c. convertidor RF angl.** RF converter; *cast.* convertidor de RF. Circuit

auxiliar que existeix en els aparells domèstics amb la finalitat de modular els senyals d'àudio i vídeo en senyal complexa de RF que permet connectar el *videocassette* directament a un televisor domèstic via antena. **2. convertidor digital** *angl.* digital converter; *cast.* Convertidor digital. Circuits que transformen els senyals analògics en digitals (ADC) o a l'inrevés (DAC).

cookie *angl.* Fitxer resident en l'ordinador del client que utilitzen els servidors per tal de reconèixer a l'usuari en les distintes connexions.

CPU *angl.* Central Processing Unit. Unitat Central de Processos. És la part del processador d'un ordinador que engloba la unitat aritmètico-lògica.

croma *f.* **1.** *angl.* chroma; *cast.* croma. Senyal de vídeo portadora de la gama de colors. **2. chroma key** *angl.* chroma key; *cast.* croma key. Clau de color.

crominància *f.* *angl.* chrominance. *cast.* crominancia. Diferència entre qualsevol color i d'altre de referència d'igual lluminositat. En televisió el color de referència és un blanc específic. Bàsicament, la crominància conté les informacions referents al color, que es produeixen a partir dels colors primaris: R (roig), G (verd) i B (blau).

CRT *angl.* Cathodic Rays Tube. Tub de Raigs Catòdics. Feix d'electrons emesos pel càtode d'un tub electrònic i accelerats en un camp magnètic.

C-SPAN *angl.* Cable Satellite Public Affairs Networks. Cadena de televisió per cable que transmet en directe les sessions de les dues cambres del congrés nord-americà, les rodes de premsa que es convoquen en el *Nacional Press Club*, així com altres esdeveniments i compareixences públiques d'indole política.

CTV *angl.* Cable Television. Televisió per Cable.

cua *f.* **1.a** *angl.* tail, queue; *cast.* cola, final. Tros de cinta o pel·lícula barrada del principi i del final d'un programa o film enregistrat, per tal de protegir-lo de les malformacions magnètiques dels extrems i ser punt de referència d'ajust de croma i senyal d'àudio. **b** **cua d'edició** *angl.* queue edit; *cast.* cola de edición. Quadres extra de vídeo i àudio abans d'un punt d'entrada i després d'un punt d'eixida d'un *clip* o pla en una edició analògica o digital. **2.a. cua de treballs** *angl.* job queue; *cast.* cola de trabajos. Llistat de treballs no interactius en procés d'espera. **b** **cua d'impressió** *angl.* printing queue, *cast.* cla de impresión. Fila de llistats informàtics en espera d'impressió.

CVS *angl.* Composite Video Signal. Senyal de Vídeo Compost.

D-1 *angl.* Format digital en cinta de 19 mm i tres pistes longitudinals per al control surgit el 1986 amb el suport de SMPTE. Utilitza l'estàndard CCIR 601 per enregistrar vídeo per components en la proporció 4:2:2.

D-10 *angl.* MPEG-IMX de Sony. Amb un fluxe 50Mbps. Utilitza cinta de 12'7 mm en la compressió MPEG-2 4:2:2@ML. Els magenetoscopis lligeng tota la família betacam analògic o digital.

D-2 *angl.* Format digital aparegut el 1989 que incorpora múltiples innovacions respecte del D1. En l'actualitat està comercialitzat per les marques Sony i Ampex. Utilitza el mètode 4fsc per enregistrar vídeo digital compost sobre cinta de 19 mm.

D-3 *angl.* Primer format digital de ½ polzada incorporat per la multinacional en broadacast Matsushita-NHK a través de la seua firma Panasonic. Té uns paràmetres de resolució superiors als seus predecessors i permet una gran operativitat de rodatge amb camascopis

- ENG. També es conegut sota el nom de DX. El D3 va estar el format als jocs olímpics de Barcelona
- D-5 angl.** Format de vídeo ideat a partir del D-3 per Panasonic que enregistra el senyal de vídeo per components en 4:2:2 a 10 bits sense compressió. Treballa a doble velocitat que el D-3 i també té doble nombre de capaçals de lectura. És compatible amb el D-3. Pot treballar amb una freqüència de mostreig de 18mhz i una resolució horitzontal de 960 punt per línia a 8 bits. És capaç d'enregistrar TVAD i es va emprar comercialment per primera vegada als jocs olímpics d'Atlanta.
- D-6 angl.** És un format de vídeo digital desenvolupat per BTS (Philips Broadcast) i Toshiba. Enregistra senyal de TVAD sobre cinta de 19 mm. Admet 12 canals d'àudio i vídeo digital per components no comprimit. L'autonomia màxima és de 64 minuts i suporta el transport del D1.
- D-7 angl.** Format de vídeo digital desenvolupat per Panasonic amb el nom de DVCPRO que enregistra el senyal de vídeo per components a partir de 25 Mbps en una cinta d'1/4 de polzada. També anomenat DVCPRO 50 a una velocitat de 50 Mbps. Existeixen les versions DVC Pro P i DVC Pro HD que apleguen a cobrir els formats de televisió digital d'alta definició.
- D-8 angl.** Format digital de per Sony a partir del betacam digital que aplega a cobrir la televisió digital d'alta definició amb el HDCAM amb unes prestacions que apleguen fins i tot a la producció cinematogràfica.
- D-9 angl.** Format digital de vídeo sobre cinta de 1/2 polzada desenvolupat per JVC a partir del S Digital i el S Digital HD que també aplega a la televisió digital d'alta definició en lectura progressiva o entrelaçada.
- DAB angl.** Digital Audio Broadcasting; *cast.* Difusión de Àudio Digital. Sistema d'emissió de ràdio digital amb major qualitat i sense paràsits que ofereix serveis addicionals com: meteorologia local, correu electrònic o Internet.
- DAT angl.** Digital Audio Tape. Aparell d'enregistrament i reproducció d'àudio digital que utilitza una cinta magnètica de 4 mm en contenidor de casset coplanari.
- datacasting angl.** Sistema de recepció de diversos serveis informàtic de forma *online* des de qualsevol terminal.
- day time angl.** Programació que coincideix amb l'horari laboral.
- DBS angl.** Direct Broadcastins Satellites. Satèl.lits de Radiodifusió Directa. Sistema de transmissió directe per satèl.lits geostacionats en una òrbita determinada que reflecteix les ones emeses per una estació terrestre a una extensa zona geogràfica.
- DCC angl.** Digital Compact Cassette. Sistema d'enregistrament d'àudio digital tret al mercat el 1992 per les firmes Philips i Matsushita. Aquest sistema permet la compatibilitat dels cassets convencionals.
- DCT angl.** Format de vídeo digital d'*Ampex* presentat el 1992 i que sols està concebut per a la postproducció. Utilitza cintes de 3/4 de polzada i enregistra vídeo digital en components a 4:2:2 amb una compressió de factor 2.
- DDD angl.** Digital Digital Digital. Enregistrament digital, edició digital i format final digital. Aquest serà un procés digital pur en la producció audiovisual i multimèdia.
- defalliment m. angl.** dropout; *cast.* desfallecimiento. Pèrdua d'informació durant la lectura d'una cinta magnètica. A la pantalla apareixen com unes línies blanques. Normalment està motivat per les

imperfeccions en la capa metàl·lica de la cinta.

defecte *m.* **1.a.** *angl.* flaw; *cast.* defecto. Imperfecció sobre una imatge o so. **b.**

defecte de banda *angl.* track flaw; *cast.* defecto de banda. Defecte en la diferència de matisos sobre la primera línia de cada banda de la imatge electrònica. **c. defecte de contorn vertical** *angl.* vertical border defect; *cast.* defecto de borde vertical. Bandes estretes de la subportadora de color que apareixen sobre els contorns verticals de les transicions cromàtiques d'una imatge electrònica. **d. defecte**

d'ombra *angl.* shadow defect; *cast.* defecto de sombra. Variacions espúries del gradient tonal d'una imatge de televisió. **2. per defecte** *angl.* default; *cast.* por defecto. Ajust a la configuració base de fàbrica de qualsevol funció d'un programa informàtic que és pot modificar segons les necessitats habituals de l'usuari

demodulador *m.* **a.** *angl.* demodulator; *cast.* demodulador. Aparell que actua sobre una freqüència modulada per tal de tornar-la al seu origen.

b. demodulador de FM *angl.* FM demodulator; *cast.* demodulador de FM. Demodulador de la Y-FM enregistrada amb la finalitat de tornar-li la seua forma original.

densitat *f.* **a.** *angl.* density; *cast.* densidad. Nivell d'acumulació de partícules de metall sobre qualsevol suport magnètic. **b. alta densitat HG** *angl.* high density; *cast.* alta densidad. Tecnologia que permet dipositar sobre una cinta o disquet una elevada quantitat de partícules magnètiques. **c. densitat d'enregistrament** *angl.* recording density; *cast.* densidad de grabación. Quantitat d'informació emmagatzemada per unitats de superfície en un suport magnètic.

descodificador *m.* *angl.* decoder; *cast.* descodificador. Aparell que separa els components de color d'un senyal de televisió.

dígit *m.* **a.** *angl.* digit; *cast.* dígito. Cadascun dels caràcters que integren una dada numèrica. **b. dígit de control** *angl.* check digit; *cast.* dígito de control. Dígit que s'afegeix a un bloc d'informació per a controlar-hi la validesa de transferència. Es calcula segons una llei en funció del format de la informació, de forma que, si en una utilització posterior la informació del bloc no es correspon amb el seu dígit de control, implica que la informació ha sofert alguna alteració.

digital *adj.* *angl.* digital; *cast.* digital. Característica del senyal d'amplitud constant de caràcter binari que varia amb el temps. Aquest procés de captació i reproducció de qualsevol informació permet realitzar diferents copiatges sense pèrdua de qualitat.

digital S a. *angl.* Format de vídeo digital de 1/2 polzada introduït el 1995 per JVC. Enregistra senyal de vídeo en components a 8 bits i té dos canals d'àudio PCM a 48 Khz i 16 bits. L'autonomia màxima d'enregistrament aplega als 105 minuts. Les màquines d'aquest format lligen i graven els formats SVHS i VHS. També anomenat D9, es recolza en un esquema de mostreig 4:2:2 a una velocitat de transferència de 50 Mbps i una relació de compressió 3,3:1. **b. digital S HD.** La versió D9 HD té una velocitat de 100 Mbps i enregistra i reproduïx senyals de televisió de 720p i 1080i, és a dir, pot treballar en exploració progressiva o entrellaçada. També és capaç d'enregistrar so fins a 8 canals independents totalment editable.

digitalitzar *v. tr.* *angl.* digitizing; *cast.* digitalizar. Descomposició en dígitos d'un text o una imatge, amb el pas del sistema analògic al sistema

- binari per tal de poder realitzar-se un tractament informàtic.
- director-a m. i f. a.** *angl.* director, helmer; *cast.* director. Persona sobre la que recau la màxima responsabilitat en la producció audiovisual. **b. director artístic** *angl.* art director; *cast.* director artístico. S'encarrega de la planificació de decorats, vestuaris i ambientació de cada escena. **c. director de doblatge** *angl.* dialogue director; *cast.* director de doblaje. Persona que coordina i dóna les pautes als actors del doblatge. **d. director de fotografia** *angl.* director of photography; *cast.* director de fotografia. Responsable màxim de l'enquadrament de cadascuna de les preses en el moment de la filmació. **e. director de producció** *angl.* production manager; *cast.* director de producció. Responsable màxim d'una producció o una productora. **f. director de ràdio** *angl.* radio director; *cast.* director de radio. Responsable superior d'una emissora de ràdio. **g. director de sala** *angl.* room conductor; *cast.* director de sala. Persona responsable d'una sala o departament en una productora, una emissora o un canal de televisió. **h. director tècnic** *angl.* technology manager; *cast.* director técnico. Persona encarregada del funcionament i manteniment dels equips. **i. director de televisió** *angl.* television director; *cast.* director de televisión. Persona responsable d'un canal de televisió.
- directori m. 1.** *angl.* directory; *cast.* directorio. Mètode de situar unitats d'informació, generalment arxius. Un directori pot ser considerat com l'establiment d'un conjunt d'enllaços entre unitats de dades amb una denominació i les seues posicions en un dispositiu d'emmagatzemament d'accés directe. **2. directori arrel** *angl.* root directory; *cast.* directorio raiz. Directori principal d'un disc.
- disc m. 1.** *angl.* disk; *cast.* disco. En àudio, element d'emmagatzemament del so en forma d'una làmina circular, que se li imprimeix un moviment de rotació i una reproducció de forma seqüencial. **2.a** *angl.* disk; *cast.* disco. En informàtica, unitat física de disc magnètic rígid que estan configurats per a emmagatzemar grans quantitats de dades a processador **b. disc dur** *angl.* hard disk; *cast.* disco duro. Suport de registre magnètic que consisteix en un substrat d'alumini revestit de material magnètic, generalment en les dues cares. **c. disc flexible** *angl.* floppy disk; *cast.* disco flexible. Disquet. **d. disc òptic** *angl.* optical disc; *cast.* disco óptico. Suport d'informació circular amb una capacitat d'emmagatzematge superior als discs magnètics. També anomenat CD-ROM. **3.** *angl.* laser disk; *cast.* disco. Disc que actua com a suport per a emmagatzemar imatges i àudio. S'empra en el videodisc, videolàser i altres formats digitals.
- dispositius m. 1.** *angl.* devices; *cast.* dispositivos. Conjunt d'equipament necessari per a una producció d'un programa o film. **2. dispositius perifèrics** *angl.* peripheral devices. Dispositius que es connecten a una unitat central UPC i a la seua memòria amb una utilitat d'entrada i d'eixida de dades, per exemple, pantalles, impressores, unitats de cinta o disc, digitalitzadors, etc. **3. dispositiu de transferència de càrrega** *angl.* charge coupled device; *cast.* dispositivo de transferencia de carga. Dispositiu fotocaptador que substitueix els tradicionals tubs de les càmeres. Normalment conegut amb la sigla CCD.
- disseny m. 1.a.** *angl.* design; *cast.* diseño. Representació gràfica i càlcul de les dimensions d'un objecte o espai escènic, així com la planificació

- detallada d'una tasca de producció audiovisual. **b. disseny de producció** *angl.* production design; *cast.* diseño de producción. Planificació detallada i temporitzada en diferents organigrames de fàcil comprensió i visualització. **c. disseny de vestuari** *angl.* costume design; *cast.* diseño de vestuario. Disseny de les diferents tipologies de vestits segons els personatges que participen en un programa o pel·lícula. **d. disseny gràfic** *angl.* art work, art design; *cast.* diseño gráfico. Planificació gràfica de cadascuna de les escenes. v. story board.
- 2. disseny assistit per ordinador** *angl.* CAD computerized assisted design; *cast.* diseño asistido por ordenador. Disseny on la manualitat del dissenyador està substituïda per un programa informàtic que li permet treballar amb celeritat al dissenyador.
- distribuïdor-a f.** **1.** *angl.* distributor; *cast.* distribuidor. Empresa encarregada de distribuir el material audiovisual a les sales comercials o als punts de venda. **2.** *angl.* splitter; *cast.* distribuidor. Dispositiu usat per a portar el senyal més enllà de l'eixida d'un aparell i poder-lo repartir a diferents punts sense descompensar la seua portadora.
- DIVX** *angl.* Digital I. Video X. Sistema de reproducció en DVD que funciona mitjançant pagament per cada visionat. El funcionament es realitza a través de la connexió en un modem de l'aparell reproductor amb la distribuïdora. El cost d'adquisició del disc DIVX es baix. El sistema fou desenvolupat al mercat nord-americà per tal de substituir els vídeoclubs, però el mercat i el lloguer del DVD ha acabat imposant-se.
- DLP** *angl.* Digital Light Processing; *cast.* Proceso Digital de Proyección. Sistema de projecció de vídeo digital en alta definició a partir del xip DMD (Digital Mirror Device) adoptat pels més prestigiosos fabricants de projectors de vídeo com: Barco, Kodak, Sony, Sharp, etc.
- DLP cinema** *angl.* Digital Light Processing for Cinema; *cast.* Proceso Digital de Proyección para Cine. Està concebut per a la projecció en sales de cine mitjançant la tecnologia DLP.
- DMT** *angl.* Discrete Multi-Tone. Tipus de modulació emprada en ADSL basada en la modulació QAM. És un norma establerta per ANSI i ETSI per als mòdems ADSL.
- DNG** *angl.* Digital News Gathering. Camascopis lleugers d'enregistrament digital de notícies que han vingut a substituir als ENG.
- DNR** *angl.* Dynamic Noise Reduction. Reductor Dinàmic de Sorolls. Es tracta d'un dispositiu reductor de sorolls que millora la relació de senyal/soroll en els equips d'àudio.
- DNS** *angl.* Domain Name System. Sistema de noms de domini a Internet.
- docudrama m.** *angl.* docudrama; *cast.* docudrama. Reconstrucció d'un esdeveniment a partir de la producció d'un relat on els personatges són actors no professionals que coincideixen amb les persones protagonistes del relat.
- document m.** **1.** *angl.* document; *cast.* documento. Document escriptura i/o imatges. **2.a.** *angl.* document; *cast.* documento. En informàtica, arxiu on un processador de dades de qualsevol tipus. **b. document gràfic** *angl.* graphic document; *cast.* documento gráfico. Documents que transmeten una informació per símbols gràfics convencionals: quadres, diagrames, cartells, dibuixos, gràfics, etc. **3. documents projectables** *angl.* transparency, slide, projection; *cast.* documentos proyectables. Transparències per a projector de diapositives, projector de

- filmínes o per a retroprojector.
- documentació** *f.* **1.** *angl.* research; *cast.* documentación. Departament encarregat del recull d'informació bibliogràfica i audiovisual en una ràdio o una televisió. **2.** *angl.* research; *cast.* documentación. Procés d'investigació previ a la construcció d'un guió. **3.** *angl.* documentation; *cast.* documentación. Tota classe de papers i gestions que es necessiten tenir en el procés de producció fora dels estudis habituals com passaports o visats, permisos, guió, llista de preses, etc.
- documental** *m.* *angl.* documentary; *cast.* documental. Gènere de cine o televisió on s'explica un procés o una història al voltant d'un tema amb un caire divulgatiu.
- documentalista** *m.* **1.** *angl.* documentary man; *cast.* documentalista. Estudiós del gènere documental. **2.** *angl.* research man; *cast.* documentalista. Persona encarregada de la documentació en una emissora de ràdio, canal de televisió o productora audiovisual.
- DOCUS** *cast.* Asociación para la Promoción del Documental. Associació d'àmbit espanyol per a la promoció, producció i distribució de documnetals. L'associació és membre de l'entitat europea EDN.
- docusèrie** *m.* *angl.* docusoap; *cast.* docuserie. Sèrie documental que ficcionalitza espais reals de la vida quotidiana mitjançant els propis personatges i sense recórrer a actors professionals.
- docu-soap** *angl.* Docusèrie.
- dolby 1.** *angl.* dolby; *cast.* dolby. Reductor de sorolls d'àudio, inventat per Ray Dolby, que incrementa la dinàmica del senyal sonor. El reductor codifica el senyal durant l'enregistrament i es produeix la descodificació en el moment de la lectura. **2a. dolby digital AC-3** *angl.* digital dolby AC3; *cast.* dolby digital AC-3. Sistema de codificació d'àudio digital multicanal, també conegut com a 5.1, que redueix considerablement el nivell de bits que tenen altres sistemes com el DTS. Permet posar sis canals de so sobre l'espai radioelèctric on en caben dos habitualment. **b. dolby digital EX** *angl.* digital dolby EX; *cast.* dolby digital EX. Actualització del sistema del dolby digital 5.1 que incorpora un canal més als dos posteriors i el converteix en un sistema de 6.1, amb 7 canals independents de recepció acústica si comptem amb el *subwofer*. Els receptors amb aquest sistema lligen els formats inferiors però no a l'inrevés. **c. dolby pro lògic** *angl.* dolby pro logic; *cast.* dolby pro logic. Sistema de so multicanal analògic. Reprodueix quatre canals (esquerre, central, dret i efectes) codificats en l'espai de dos. Sistema molt extés en el vídeo analògic que fins i tot les cintes VHS suporten. **d. dolby surround** *angl.* dolby surround; *cast.* dolby surround. Sistema de so multicanal que proposa dos canals centrals i un posterior monofònic d'efectes.
- dolly** *angl.* **1.** Suport per a la camera sobre una plataforma que funciona amb rodes o guia metàl·lica. **2.** Moviment d'aproximació (*dolly in*) o allunyament (*dolly out*) de la camera sobre l'objecte enquadrat.
- DPI** *angl.* Dots per Inch. Proporció de punts per polzada d'una imatge digitalitzada.
- droper** *angl.* Programa portador d'un virus que ha estat comprimit amb algun dels formats de compressió existents.
- DSP** *angl.* Digital Signal Processor. Sistema que incorporen alguns aparells a fi de crear ambients sonors a gust de consumidor. Procesen

matemàticament els senyals digitals dels diferents canals i donen un gran ventall d'ambientacions que es poden escollir segons convinga. La firma Yamaha fou la primera en dissenyar aquest tipus de multirecepció acústica que ens dona sensacions sonores diferents.

DTS *angl.* Digital Theater System. Sistema de codificació d'àudio digital multicanal semblant al AC-3, però d'una qualitat superior perquè no comprimeix el senyal i té una freqüència de mostreig superior a la del dolby digital.

DV *angl.* Digital Video. Vídeo digital presentat el 1995 per les principals marques de vídeo domèstic que pretén convertir-se en l'estàndard domèstic. Utilitza cintes d'1/4 de polzada amb cassets mini i normal. S'enregistra senyal de vídeo en 4:2:2 i la crominància està codificada a través de dos línies, com el SECAM.

DV Cam *angl.* Format d'un 1/4 de polzada de vídeo digital de Sony de característiques semblants al DV. DV Cam aporta fitxers propis de captura de clips.

DVB a. *angl.* Digital Video Broadcasting. Radiodifusió de vídeo digital adoptada per la CE. **b. DVB-C** *angl.* Digital Video Broadcasting - Cable. Norma europea de televisió digital per cable. **c. DVB-S** *angl.* Digital Video Broadcasting - Satellite. Norma europea de televisió digital per satèl.lit. **d. DVB-T** *angl.* Digital Video Broadcasting - Terrestrial. Norma europea de televisió digital terrestre.

DVC Pro a. *angl.* Digital Video Components Professional. Vídeo digital professional desenvolupat el 1995 a partir del DV. El senyal està codificat en 4:1:1 i la crominància està present en totes les línies, però la freqüència de mostratge queda reduïda a 3'375 Mhz. Les màquines DVC PRO són compatibles amb el DV. Utilitza una compressió intraquadre a fi de reduir la velocitat de bit del vídeo a 25 Mbps i poder garantir d'aquesta forma una qualitat superior d'imatge. **b. DVC Pro 50** *angl.* Digital Video Components Professional 50. Format digital desenvolupat a partir del DVC Pro i compatible amb el mateix que millora la resolució i captura les imatges a 50 Mbps. Utilitza una plataforma de senyal entrelaçat en components 4:2:2, una velocitat de dades de 50 Mbps i una compressió intraquadre, basada en vídeo digital, que opera en relació 3:3:1. **c. DVC Pro HD** *angl.* Digital Video Components Professional HD. Aquest format de la família DVC Pro està dissenyat per a la televisió d'alta definició. Treballa en fluxes de 100 Mbps i pot registrar tres formats de lectura progressiva o entrelaçada: 720P, 1035i i 1080i. És compatible en la resta de DV i DVC Pros i incorpora 8 canals d'àudio de 16 bit/48 kHz amb un canal per a metadades. **d. DVC Pro P** *angl.* Digital Video Components Professional Progressive. Ha adoptat el esquema 4:2:0 a una velocitat de dades de 50 Mbps i una relació de compressió de 5:1. Té quatre canals de àudio no comprimit a 48 Hz i 16 bits. També inclou pistes CTL i d'indicació per tal de garantir una major facilitat d'edició, així com un control de tensió de cinta que la protegeix dels capçals i de les guies. El seu gran avantatge respecte del DVC Pro 50 és que treballa en una exploració progressiva.

DVD a. *angl.* Digital Versatile Disk. Format, equivalent en tamany al CD d'àudio de 12 cm, acceptat per la majoria de marques que substituirà el vídeo làser. El vídeo queda enregistrat amb el sistema de compressió MPEG-2 amb una capacitat de 4'7 GB per capa. Pot tenir tres bandes de

- so i quatre llengües en subtitulació. **b. DVD-5 angl.** Digital Versatile Disk 5. DVD enregistrat sols per una cara amb una sola capa, que aplega a una capacitat de 4'7 Gb. **c. DVD-14 angl.** Digital Versatile Disk 14. DVD enregistrat per les dues cares: una amb una capa i altra amb dues capes. La seua capacitat aplega als 13'2 Gb. **d. DVD-18 angl.** Digital Versatile Disk 18. DVD enregistrat en doble capa per les dues cares amb una capacitat de 17'1 Gb. **e. DVD-Audio angl.** Digital Versatile Disc Audio. Versió especial del DVD encaminada a superar el CD d'àudio tradicional. **f. DVD-R angl.** Digital Versatile Disk - Recordable. Dispositiu que permet l'enregistrament d'un DVD una sola vegada. **g. DVD-RAM angl.** Digital Versatile Disk - RAM. Dispositiu que permet l'enregistrament d'informació de dades a un DVD mé d'una vegada. **h. DVD-ROM angl.** Digital Versatile Disc ROM. Versió del DVD que enregistra dades informàtiques que sols en una cara supera 7 CD-ROM normals. **i. DVD-RW angl.** Digital Versatile Disk - ReWritable. Dispositiu que permet l'enregistrament d'un DVD més d' vegada.
- DVE angl.** Digital Video Effects. Efectes de vídeo digital que possibilita una consola o un programa d'edició.
- D-VHS angl.** Digital Video Home System. El format de vídeo digital VHS ha estat desenvolupat per JVC el 1994. El D-VHS enregistra impulsos binaris de senyals comprimits. Té una capacitat de 49 hores en baixa definició, 7 hores en definició estàndard i 3'5 hores en alta definició.
- DVI angl.** Digital Video Interactive. Vídeo interactiu digital sota la tecnologia del sistema DVD. Popularment conegut com a DVIX.
- DX angl.** 1. D-3. 2. Distància llarga.
- EBU angl.** European Broadcasting Union. Societat europea de teledifusió, també anomenada UER.
- E-cinema angl.** Electornic cinema; *cast.* Cine electrónico. Sistema de projecció digital per a sales de cine mitjançant la tecnologia DLP i altres de gran resolució que substitueix la clàssica projecció des del cel.luloide.
- EDF finl.** Europaisches Dokumentarfilminstitut. Associació d'àmbit europeu que acull als productors de documentals.
- EDFI angl.** European Documentary Film Institute. Institut europeu d'estudis i projectes documentals.
- edició m. a. angl.** editing; *cast.* edición. Procés d'editar un programa de televisió. Normalment el cinema anomena aquest procés com muntatge, encara que avui tots dos termes són emprats indistintament en cinema o televisió. **b. edició a tall angl.** cut editing; *cast.* edición por corte. Muntatge pla a pla sense utilitzar ningun fos, efecte o encadenat. **c. edició electrònica angl.** electronic editing, VTR editing; *cast.* edición electrónica. Procés d'edició comandat per diferents aparells electrònics que faciliten l'empelt dels diferents plans sobre un suport magnètic o digital sense cap actuació física sobre la cinta. **d. edició linial angl.** linear editing; *cast.* edición lineal. Qualsevol edició realitzada amb mitjans electrònics no comandada per ordinador. **e. edició mixta angl.** A/B roll editing, A/B/X roll editing; *cast.* edición mixta. Sistema d'edició que té dos o més magnetoscòpis esclaus o reproductors comandats per una taula d'edició. **f. edició no linial angl.** no-linear editing; *cast.* edición no lineal. Edició comandada per ordinador que enregistra tota la informació al disc dur. És el sistema d'edició més operatiu i versàtil que acabarà per imposar-se en tots els

procesos de postproducció. **g. edició off line** *angl.* off-line edit; *cast.* montaje off-line. Sistema d'edició on el control per a buscar els punts d'entrada i eixida d'edició es fa de manera manual. **h. edició on line** *angl.* on-line edit; *Cast.* montaje on-line. Sistema d'edició on s'utilitza un procediment computeritzat de localització dels diferents punts d'edició. També anomenat muntatge *on line* en el cas del cinema. **i. edició per assemble** *angl.* assemble edit; *cast.* montaje por ensamble. Edició simultània d'àudio, de vídeo i de sincronismes que esborra tota la informació anterior de la cinta. És el sistema més utilitzat per a pistejar cintes màsters en estat verge. **j. edició per insert** *angl.* insert edit; *cast.* montaje por inserto. Edició selectiva d'àudio, vídeo o sincronismes que no esborra les altres pistes de la cinta. És el sistema més utilitzat per a l'edició de programes. **k. edició preliminar** *angl.* rough cut; *cast.* edición preliminar. Edició preliminar d'un programa que revisa el client abans de l'acabat final i el volcat posterior de disc dur a cinta. **l. edició prèvia** *angl.* preview edit; *cast.* edición previa. Simulació de l'edició indexada. **m. edició senzilla** *angl.* editing; *cast.* edición sencilla. Sistema d'edició compost per una magnetoscopi reproductor i d'altre editor.

editor-a *m. i f.* **1.** *angl.* cutter, editor; *cast.* editor. Persona encarregada de realitzar el procés d'edició, muntatge o postproducció d'un programa audiovisual o multimèdia. **2.a.** *angl.* editor; *cast.* editor. En informàtica, programa que permet processar arxius de text bé siguin de dades o de programes font. Un de les funcions més usuals dels editors és la creació de programes per a després compilar. **b. editor de textos** *angl.* text editor; *cast.* editor de textos. Programa informàtic que permet crear, compondre, modificar, visualitzar o imprimir textos i emmagatzemar-los a la memòria. **3.** *angl.* editor; *cast.* editora. Empresa de serveis que s'ocupa exclusivament del treball d'edició electrònica. **4.** *angl.* editing console; *cast.* consola de edición. Aparell que comanda els diferents magnetoscopis d'una edició electrònica. **5.** *angl.* editor; *cast.* editor. Persona encarregada d'establir mitjançant una escaleta els diferents blocs d'un programa informatiu. **6.** *angl.* editor; *cast.* editor. Responsable d'una empresa editorial de premsa, revistes o llibres de difusió impresa o digital.

EDL *angl.* Edit Decision List. Llista de decisions de muntatge decidides en una edició *off line* i que podran traslladar-se a una edició no linial *on line*.

EDN *angl.* European Documentary Network. Col·lectiu europeu que aglutina las productors de programes documentals.

educacional *m.* *Angl.* educational film; *cast.* educacional. Programa o documental educatiu.

emmagatzemament *m.* **1.a.** *angl.* storage; *cast.* almacenamiento. Desament de dades en una memòria per a un ús posterior. **b. emmagatzemament primari** *angl.* primary storage; *cast.* almacenamiento primario. Memòria principal d'un ordinador on incideixen totes les dades, les instruccions i la informació que s'utilitza en el moment de l'execució. **c. emmagatzemament secundari** *angl.* secondary storage; *cast.* almacenamiento secundario. Emmagatzemament de dades, instruccions i informació constituït per dispositius perifèrics amb disc, cinta o cartutx. **2.** *angl.* storage; *cast.*

- almacenaminto. Acció de guardar programes o aparells audiovisuals.
- ENG** *angl.* Electronic New Gathering. Captació Electrònica de Notícies. Equips de producció electrònica lleugera a partir de camascopis portàtils i altres equips auxiliars per a recollir notícies per a l'emissió televisiva.
- enllaç** *m.* **1. a.** *angl.* link; *cast.* enlace. Connectar de manera puntual o regular dos punts en senyal de freqüència radiotelevisiva v. connexió. **b. enllaç de micro ones** *angl.* microwave link; *cast.* enlace de microwondas. Connexió de senyal ràdio o televisió entre dos punts amb la utilització de la descomposició del senyal en micro ones a fi de garantir una millor qualitat de les imatges i de l'àudio. **c. enllaç de ràdio** *angl.* radio link; *cast.* enlace de radio. Intercomunicar dos punts en senyal de ràdio. **d. enllaç de televisió** *angl.* television link; *cast.* enlace de televisión. Intercomunicar dos punts en senyals d'àudio i vídeo. **e. enllaç per satèl.lit** *angl.* satellite link; *cast.* enlace por satélite. Connexió per satèl.lit. **2.** *angl.* link; *cast.* enlace. Punt de referència en color o subratllat en un hipertext que ens permet connectar en una altra pàgina.
- enregistrament** *m.* **a.** *angl.* recording; *cast.* grabación. Acció d'enregistrar un senyal electromagnètic sobre un suport determinat. **b. enregistrament d'àudio** *angl.* sound recording; *cast.* grabación de sonido. Enregistrament de so sobre un suport de so determinat. **c. enregistrament de vídeo** *angl.* video recording; *cast.* grabación de vídeo. Enregistrament del senyal de vídeo en un suport a partir de qualsevol sistema. **d. enregistrament longitudinal de vídeo** *angl.* longitudinal video recording; *cast.* grabación longitudinal de vídeo. Enregistrament de manera longitudinal del senyal de vídeo en un magnetoscopi. **e. enregistrament no linial** *angl.* no-linear recording; *cast.* grabación no linial. Enregistrament de les imatges i el so al disc dur mitjançant un sistema informàtic.
- entrellaçat** *m.* **a.** *angl.* interlacing; *cast.* entrelazado. Procés d'exploració on els dos camps de la trama de televisió, corresponents a les línies parelles i a les línies imparelles, es transmeten un després de l'altre. Tots dos camps configuren una imatge completa de televisió. **b. entrellaçat aleatori** *angl.* aleatory interlacing; *cast.* entrelazado aleatorio. Procés d'exploració de dos camps de la trama de televisió, on la norma d'emissió d'entrellaçat és 2:1, però que utilitza unes freqüències d'esombra de menor exactitud.
- EPG** *angl.* Electronic Programming Guide. Guia de programació electrònica. Aquest dispositiu cada vegada és més important amb els multireceptors que propicien la recepció de diferents formats i mitjans des d'un únic aparell.
- estrob** *m.* *angl.* strobe; *cast.* estrobo. Efecte generat per un dispositiu que dona unes imatges successives a base de diferents *frames* congelats digitalment sobre la graduació de cadència visual desitjada. També en fotografia es pot aconseguir aquest efecte mitjançant un flaix concret.
- ethernet** *angl.* Estàndard per a la interconnexió d'ordinadors en una xarxa en bada base. Aquest sistema ha estat desenvolupat conjuntament per Xerox, Intel i Digital.
- ETSI** *angl.* Institut Europeu per a l'Estandarització de les Telecomunicacions.

- EURONET** *angl.* EUROpean NETwork. Xarxa de cobertura de la CEE.
- EUTELSAT** *angl.* European Telecommunications Satellite Organization. Organisme intergovernamental europeu amb seu a París que té per objectiu construir i garantir l'operativitat del sistema europeu de telecomunicacions per satèl·lit.
- executive producer** *loc. angl.* Productor executiu. Màxim responsable d'un programa als Estats Units.
- factual entertainment** *angl.* Programes televisius que aborden fets de l'entorn quotidià i la realitat amb un tractament narratiu que pretén divulgar i entretenir. Gran part dels *factual programmes* reuneixen aquestes condicions.
- factual production** *angl.* Produccions audiovisuals que tenen el perfil dels *factual programmes*.
- factual programmes** *angl.* Programes televisius sobre els fets que inclouen produccions que tracten sobre la realitat com: els documentals, reportatges o programes divulgatius, educatius i culturals. No es considerarien *factuals* altres programes com: les notícies, els concursos, els esports o els *talk shows*.
- fase f. a.** *angl.* phase; *cast.* fase. Paràmetre electrònic que actua en la formació de les imatges. **b. fase diferencial** *angl.* differential phase; *cast.* fase diferencial. Màxima diferència de fase de la freqüència subportadora entre dos nivells qualsevol de luminància, des del negre fins el nivell de blanc de referència. **c. fase relativa de salva** *angl.* thunder relative phase; *cast.* fase relativa de salva. Distorsió que resulta d'un canvi general del matís.
- FCC** *angl.* Federal Communication Commission. Agència federal americana que dictamina, per als Estats Units, les regles i les atribucions de les freqüències de les estacions televisives.
- FDDI** *angl.* Interface de distribució de dades per fibra.
- featuring** *angl.* Vocable que precedeix el nom dels actors més importants d'un film o programa.
- feedback** *angl.* Retroalimentació i retroacció. Procés on el missatge de la comunicació es desplaça d'emissor a receptor o a l'inrevés.
- feedpack** *angl.* Transmissor mòbil que permet transmetre imatges als estudis d'una emissora des d'una situació allunyada.
- fibra f. 1.** *angl.* fibre; *cast.* fibra. Material derivat del plàstic amb el qual es construeixen receptacles o caps que alberguen alguns mecanismes dels aparells audiovisuals. **2. fibra òptica** *angl.* optical fibre; *cast.* fibra òptica. Cable de resina sintètica transparent que té la propietat de ser fotoconductor i no dispersor del feix lluminós. Les fibres òptiques representen un progrés considerable en el món de les telecomunicacions, ja que superen el tradicional cable coaxial perquè tenen una gran capacitat de transmissió de la informació.
- filmar v. tr. a.** *angl.* to film, to shoot; *cast.* filmar. Enregistrar imatges i sons durant el rodatge d'un film bé sobre uns estudis preparats o bé sobre uns exteriors ambientats per a l'ocasió. En l'actualitat aquest terme també és emprat en la producció en vídeo. **b. filmar a alta velocitat** *angl.* overcranking; *cast.* filmar a alta velocitat. Enregistrar les imatges en una cadència de quadres superior a la normal, per tal de facilitar els efectes de camera lenta en el procés d'edició. **c. filmar a baixa velocitat** *angl.* undercranking; *cast.* filmar a baja velocitat.

Enregistrar les imatges en una cadència de quadres inferior a la normal per tal d'aconseguir efectes de camera ràpida. **d. filmar a intervals** *angl.* timelapse cinematographic; *cast.* filmar a intervalos. Filmar en fraccions molt reduïdes de temps per a aconseguir l'acceleració de moviments molt lents.

fly-on-the-wall *angl.* Documental d'observació.

FMC *angl.* **a.** Fluorescent Multilayer Card. Tecnologia d'emmagatzematge digital en multicapa amb altes prestacions sobre un disc no superior en tamany a una tarjeta bancària que pot tenir una capacitat equivalent a dues pel·lícules en DVD. El futur d'aquest suport són les targetes personals i la fotografia digital. **b. FMC ClearCard ROM** *angl.* Targeta *clear card* d'un tamany de 80x59 mm entre 20 i 50 capes 10 GB de capacitat mínima. **c. FMC ClearCard WORM** *angl.* És igual que el FMC ClearCard però en la possibilitat d'enregistrar informació

FMD *angl.* **a.** Fluorescent Multilayer Disc. Tecnologia d'emmagatzematge digital en multicapa que permet en un suport equivalent a un CD o DVD una capacitat de fins 20 hores de vídeo en alta definició. Es perfila com un suport d'arxiu en la televisió digital i en aplicacions de HDT i VOD. **b. FMD ROM** *angl.* Fluorescent Multilayer Disc ROM. El mateix concepte que el DVD-ROM però amb més capacitat d'emmagatzematge i compatible amb els suports inferiors. **c. FMD WORM** *angl.* Fluorescent Multilayer Disc Write Once Read Many. Disc de 30 mm de diàmetre, amb 10 capes i una capacitat d'enregistrar entre 4 a 15 gigabyts.

foley *angl.* Especialista que enregistra sons ambientals sincronitzats amb les imatges.

format m. 1.a. *angl.* format; *cast.* formato. Classe del suport de vídeo o d'àudio que en l'actualitat va des d'1/4 de polzada fins a la polzada, segons els aparells siguin domèstics, industrials o professionals. Els suports de vídeo han treballat en unes proporcions de pantalla de 3:4, mentre que en l'actualitat els formats digitals i analògics comencen a introduir altres proporcions més cinematogràfiques o d'alta definició com el 9:16. **b. formats domèstics** *angl.* vídeo home; *cast.* formatos domèsticos. Formats de vídeo comercialitzats per al gran públic. Els més importants són: el Beta, VHS, SVHS, 8mm, Hi8, etc. **c. formats digitals** *angl.* digital format; *cast.* formato digital. Formats que enregistren les imatges i l'àudio mitjançant un codi binari. Els més importants del mercat són el D1, D2 i D3. **d. formats industrials** *angl.* industrial format; *cast.* formatos industriales. Format de vídeo mitja polzada o tres quarts de polzada com: el Betacam, MII o U-matic. **e. format norma B** *angl.* B format; *cast.* formato B. Un dels formats de vídeo professional d'una polzada en ús per la majoria de les televisions europees i normalitzat per la UER. **f. format norma C** *angl.* C format; *cast.* formato C. Format de vídeo professional especificat a la UER. Aquest format està reconegut com a estàndard de producció analògica als Estats Units i alguns països europeus. **g. format quadruplex** *angl.* quadruplex format; *cast.* formato cuadrúplex. Primer format de vídeo professional que utilitzava cinta de dues polzades. En l'actualitat ja no es fabrica. **2.a.** *angl.* aperture, aspect ratio; *cast.* formato. Diferents classes de pel·lícula d'acetat o pantalles de

projecció. La distància de la diagonal és la referència que es pren per a denominar a cada model. **b. format de projecció** *angl.* projection aperture; *cast.* formato de proyección. Tipus de formats emprats per a la projecció de films. **c. format subestàndard** *angl.* substandard format; *cast.* subestándard film. Format inferior a la pel·lícula estandard de 35 mm. Normalment el super 16 és el més acceptat per que és compatible en les proporcions de la televisió d'alta definició 16:9. **3.a. angl.** aperture; *cast.* formato. Formats d'amplària fotogràfica. **b. format de 35 mm** *angl.* standard aperture; *cast.* formato estandard o de 35 mil·límetres. Format fotogràfic més comercialitzat. **c. format gran** *angl.* big aperture; *cast.* formato grande. Format fotogràfic superior al 6x9 cm que normalment treballa sobre plaques d'emulsió. **d. format inferior** *angl.* lower aperture; *cast.* formato inferior o medio formato. Format de pel·lícula 18x24 mil·límetres que correspon a la meitat del format de 35 mil·límetres. En l'actualitat està poc utilitzat. **e. format mitjà** *angl.* exposure mide; *cast.* formato medio. Formats fotogràfics de pel·lícula sensible d'un tamany que oscil·la entre 6x4'5 cm i 6x9 cm. Els rodets solen ser de 120 o 220. **4.a. angl.** format; *cast.* formato. Variants dins d'un mateix gènere radiotelevisiu.

formatar *v. tr. angl.* format; *cast.* Formatear. Pistejar les marques de control sobre qualsevol format digital o analògic.

formatatge *m. angl.* formatting; *cast.* formateo. Acció de pistejar les marques de control sobre qualsevol format digital o analògic.

FPS 1. *angl.* Frame per Second. Fotogrames per Segon. Fa referència al nombre de fotogrames per segon que es capaç d'exposar una camera cinematogràfica. **2.** *angl.* frame per second; *cast.* fotogramas por segundo. Nombre d'imatges electròniques o digitals per segon que permet passar una camera, projector o magnetoscopi.

frame *angl.* **1.** L'equivalent en vídeo al fotograma de cine. Cada segon en passen 25 en el cas del vídeo PAL O SECAM de 50 Hz. i 30 en el cas del vídeo americà NTSC de 60Hz. **2.** Part d'un bloc de dades entre la capçalera i la cua que conté la informació important. **3.** Tècnica d'un navegador que permet dividir la finestra de visualització en parts d'entitat pròpia, les quals contenen documents diferents.

frequència *f. angl.* frequency; *cast.* frecuencia. Referència de transmissió del senyal electro-magnètic de ràdio o televisió que ve determinat sobre el dial del sintonitzador. És el resultat del nombre de cicles complets per segon del senyal elèctric i s'avalua amb hertzs. **2.a. angl.** frequency; *cast.* frecuencia. Nombre d'impulsos o cicles elèctrics per segon que actuen en la formació de la imatge electrònica o digital. **b. freqüència de camp** *angl.* field frequency; *cast.* frecuencia de campo. El nombre de vegades per segon que s'explora un camp. *v.* camp. **c. freqüència de mostratge** *angl.* sampling frequency; *cast.* frecuencia de muestreo. Nombre de mostres preses d'un senyal analògic en un període de temps determinat. Aquestes mostres són després convertides en valors numèrics emmagatzemats en *bytes* per generar el senyal digital. **d. freqüència de quadre** *angl.* frame frequency; *cast.* frecuencia de cuadro. Nombre de vegades per segon que s'explora un quadre. *v.* quadre. **f. freqüència de línies** *angl.* line frequency; *cast.* frecuencia de línea. Nombre de vegades per segon que el punt d'exploració creua una línia vertical fixa. **g. freqüència de tall** *angl.*

- cut frequency; *cast.* freqüència de corte. Freqüència per damunt de la qual no es produeix una transmissió apreciable d'energia. Expressa el límit superior o inferior de la banda de freqüències transmèses.
- FTP** *angl.* File Transfer Protocol. Protocol de transferència d'arxius. Concreta i determina una forma de tramesa i recepció de fitxers a través de la xarxa.
- gamma** *f.* **1.** *angl.* gamma. *cast.* gama. Zona de freqüències reservada a les emissions de radiodifusió. **2.** **gamma tonal** *angl.* range; *cast.* gama. Nombre de tonalitats de gris del blanc al negre, que apareixen clarament diferenciats sobre un enquadrament o escena. **3.** *angl.* gamma. *cast.* gama. Corba que descriu la forma que apareixen les tonalitats mitjanes sobre la pantalla. Els ajustos de gamma s'utilitzen per compensar les diferències entre els monitors Macintosh i PC.
- generador** *m.* **a.** *angl.* generator; *cast.* generador. Aparell que introdueix efectes de transició i inserció en les imatges **b. generador de barres** *angl.* bar generator; *cast.* generador de barras. Dispositiu de les càmeres de vídeo i algunes taules d'efectes que permeten la inserció de barres d'ajust. **c. generador de caràcters** *angl.* character generator; *cast.* generador de caracteres. Sistema electrònic de producció de retolacions alfanumèriques, gràfics i altres símbols que es poden incrustar sobre imatges, textures o fons de colors. **d. generador de codis** *angl.* code generator; *cast.* generador de códigos. Dispositiu de molts magnetoscopis que permet la inclusió d'un codi o indexació sobre un punt determinat de la gravació. **e. generador d'efectes** *angl.* special effects generator; *cast.* generador de efectos. Sistema electrònic de producció de fosos, cortinetes, disolucions i efectes digitals. **f. generador d'impulsos** *angl.* PG; *cast.* generador de impulsos. Ens diu la posició i el nombre de revolucions dels capçals del tambor. Consisteix en una bobina amb nucli de ferro que es situa en la part mòbil del sistema i un iman. D'aquesta manera, cada vegada que l'iman es situa sobre la vertical de la bobina, aquesta produeix un impuls. **g. generador de sincronismes** *angl.* sync generator; *cast.* generador de sincronismos. Dispositiu dels magnetoscopis professionals que permet la gravació del codi de temps.
- gen-lock** *angl.* **1.** Procés utilitzat en sistemes on s'utilitzen dos o més càmeres i és necessari sincronitzar els generadors de sincronisme intern de cada camera per a obtenir senyals en fase. **2.** També s'anomena *genlock* l'aparell que permet l'entrada i eixida de senyal de vídeo en un sistema informatitzat que facilita la incrustació d'imatges, rètols o animacions.
- GEP** *angl.* Programation Electronic Guide; *cast.* Guía Electrónica de Programación. Guia de programació de programes de televisió que permet seleccionar les preferències del telespectador en un segment de temps determinat.
- GIF** *angl.* Graphics Interchange Format. Format d'arxius intercanvi de gràfics amplament utilitzat a Internet.
- GPI** *angl.* General Purpose Interface. Interfase de propòsit general. S'utilitza per a controlar equips, normalment en un contacte de referència d'obertura i tancament. El mecanisme és precís i s'ajusta al quadre cosa que el fa aplicable a una gran quantitat d'equipaments en un entorn de postproducció.

- GPRS** *angl.* General Packet Radio Service. Protocol inhalàmbric d'accés instantani a protocol IP.
- GPS** *angl.* Global Positioning System. Sistema global de localització que funciona a partir de la tecnologia desenvolupada per la comunicació de satèl.lits.
- GRP** *angl.* Gross Rating Point. Suma de *ratings* individuals d'una determinada selecció de suports de mitjans. Està relacionat amb els impactes, és a dir, seria el percentatge de persones a les quals ha aplegat el missatge.
- GSM** *angl.* Global System for Mobile. *cast.* Sistema Global de Comunicaciones Móviles. Ràdio cel.lular que permet la integració de les comunicacions mòbils europees.
- GSMC** *angl.* Global Sytem for Mobile Communications. Sistema global de comunicacions mòbils.
- GSO** *angl.* Geostationary Orbit. Referent a l'òrbita geostacionària d'un satèl.lit de telecomunicacions.
- guany** *m. a. angl.* gain; *cast.* ganancia. Compensació electrònica en una situació d'il.luminació insuficient aconseguida a partir d'una pèrdua en la qualitat de les imatges. **b. guany diferencial** *angl.* differential gain; *cast.* ganancia diferencial. La diferència de guany de la freqüència subportadora corresponent a dos nivells qualssevol de luminància, des del negre fins el nivell de blanc de referència. **c. guany d'inserció** *angl.* insert gain; *cast.* ganancia de inserción. Canvi en el nivell del senyal causat per la inclusió d'un circuit o una secció de circuit. **d. guany dinàmic** *angl.* dynamic gain; *cast.* ganancia dinámica. Canvi produït en el guany del sistema de transmissió, que es mesura pels canvis del valor de pic a pic de la luminància i dels nivells de sincronització que resulten de variacions en el nivell intermedi de la imatge.
- GUI** *angl.* Graphical User Interface. *Interface* gràfic d'usuari que familiaritza a qualsevol usuari en el domini de qualsevol programa. Apple primer i les plataformes Windows o Linux després han permès operar de manera ràpida a qualsevol usuari sense tenir coneixements del sistema operatiu base.
- HDCAM** *angl.* High Definition Television CAM. És la versió de HDTV de Sony. Accepta resolucions de 1920 x 1080 en aspecte 16:9 i pot treballar en freqüències de 59'94 Hz o 60 Hz. Utilitza una relació de compressió molt baixa de 4:1 a través d'una compressió DCT. Soporta cintes de 40 minuts i 124 minuts. Treballa a 24 quadres per segons en lectura progressiva. HDCAM és un format ideal per a la producció cinematogràfica.
- HD-Mac** *angl.* Sistema europeu de televisió analògica d'alta definició que fou abandonat a partir de 1993, davant de la televisió digital comandada pel projecte DVB.
- HDSL** *angl.* Hight Bit-Rate Digital Subscriber Line. Tecnologia del tipus DSL, a partir de dues línies o més on s'aplega a una velocitat similar a la d'una línia T1 o E1 simètriques.
- HDTV** *angl.* High Definition Television. Televisió d'Alta Definició. Diferents sistemes de televisió analògica o digital per tal d'aconseguir una norma de producció i difusió de programes d'alta qualitat.
- heavy weight docus** *angl.* Documental de creació.

- hiperenllaç** *m. angl.* hyperlink; *cast.* hiperenlace. Paraules, normalment destacades en blau o subratllades, que apareixen sobre les pàgines de la Web i que després de fer un clic sobre elles ens donen més informació correlacionada.
- hipermedia** *angl.* hipermedia; *cast.* hipermedia. Acrònim d'hipertext i multimèdia emprat quan l'hipertext vincula textos, gràfics, so, vídeo i altres webs.
- hipertext** *m. angl.* hypertext; *cast.* hipertexto. Textos entrelaçats entre si mitjançant hiperenllaços.
- hipervincle** *m. angl.* hyperlink; *cast.* hipervínculo. Hiperenllaç.
- histèresi** *f. angl.* hysteresis; *cast.* histéresis. Fricció interna d'un material magnètic sotmés a un camp magnètic variable. La corba de valors entre la inducció i la intensitat de camp, que es a la cosa que fa referència la corba d'histèresi del material magnètic, determina el valor màxim d'intensitat de camp que es pot aplicar a la cinta.
- HP** *angl.* High Profile. Filtre de perfil alt emprat en el sistema de compressió MPEG2.
- HTML** *cast.* Hypertext Markup Language. Llenguatge de marcat en hipertext emprat a Internet.
- HTTP** *cast.* Hypertext Transport Protocol. Protocol de transport d'hipertext en Internet.
- HTU** *angl.* HDSL Transmition Unit. Unitat de transmissió de HDSL.
- hypergonar** *angl.* Objectiu que deforma les imatges comprimint-les en sentit horitzontal i allargant-les verticalment. v. objectiu anamòrfic.
- I+D** *cast.* Investigación y Desarrollo. Identificació d'alguns projectes d'investigació que s'acullen a plans nacionals o supranacionals.
- iconoscopi** *m. angl.* iconoscope; *cast.* iconoscopio. Tub de raigs catòdics utilitzats per a la reproducció a través del monitor o del televisor. Està format per un mosaic fotosensible que allibera electrons proporcionalment a la lluminositat rebuda quedant carregat elèctricament. Un feix d'electrons explora el mosaic descarregant-lo i generant un corrent elèctric, el senyal del vídeo, que conté la informació lluminosa original traduïda a informació elèctrica.
- ICSC** *angl.* Interim Communications Satellite Committe. Comitè Provisional de Satèl.lits de Comunicacions. Organisme rector d'INTELSAT.
- IDA** *angl.* International Documentary Association. Associació internacional per a promoure el cinema documental fundada el 1982 i amb seu a Los Angeles.
- IDFA** *angl.* International Documentary Film Festival Amsterdam. Festival internacional de documentals d'Admsterdam.
- IDFAR** *angl.* International Documentary Film Festival Arsenal Riga. Festival internacional de documentals de Riga.
- IDTV** *angl.* Integred Digital TV Receiver. Receptor de televisió digital integrat
- IEEE** *angl.* Institute of Electrical and Electronics Engineers. Institut internacional que fixa les normes de connexió i transmissió teledifusiva.
- imatge** *f. a. angl.* image, picture; *cast.* imagen. Reproducció d'un enquadrament de la realitat a partir d'una tècnica electrònica o fotogràfica. **b. falsa imatge** *angl.* streaking; *cast.* falsa imagen. Estat de la imatge electrònica quan els objectes sembla que van més enllà dels

seus propis contorns. **c. imatge aèria** *angl.* aerial image; *cast.* imagen aérea. Presa des d'una posició aèria. **d. imatge binària** *angl.* binary image; *cast.* imagen binaria. Es diu de la imatge captada per l'ull humà, però realitzada amb ordinador. **e. imatge composta** *angl.* compound image; *cast.* imagen compuesta. És el resultat de barrejar imatges reals amb imatges irreals a partir de mescladors d'imatge que estan basats, com l'ordinador, en tecnologia de base digital. **f. imatge congelada** *angl.* freeze; *cast.* imagen congelada. Manteniment d'una mateixa imatge en congelar un quadre o fotograma. **g. imatge de síntesi** *angl.* synthesis image; *cast.* imagen de síntesis. Imatge resultat de la realitat i elements generats per ordinador. **h. imatge digital** *angl.* digital image; *cast.* imagen digital. Imatge generada per un equip d'enregistrament que treballa amb un sistema digital per a la captació d'imatges. Els equips que generen aquestes imatges ho poden fer en nivells diferents de resolució segons s'opere en D1, D2 o D3. **i. imatge electrònica** *angl.* electronic image; *cast.* imagen electrónica. Habitualment s'utilitza per a nomenar la imatge de televisió. **j. imatge estàtica per ordinador** *angl.* static computer image; *cast.* imagen estática por ordenador. És la més fàcil de generar en sistemes de baixa potència. La seua dificultat tècnica és inferior a la imatge animada. **k. imatges generades per ordinador** *angl.* computer generated images; *imágenes creadas por computadora.* Imatges artificials produïdes per mitjans informàtics. **l. imatge infogràfica** *angl.* computer graphics image; *cast.* imagen infogràfica. Creació icònica com a resultat d'una activitat que té com a peculiaritat utilitzar la força i la capacitat de les noves tecnologies de la informació. **v. infografia.** **m. imatge negativa** *angl.* negative image; *cast.* imagen negativa. Imatge fotogràfica o electrònica que té una inversió de l'escala cromàtica o l'escala de grisos, segons siga a color o blanc inegre. **n. imatge per imatge** *angl.* frame by frame. *cast.* fotograma a fotograma. Tècnica que consisteix en una filmació lenta, amb una cadència superior als 30 segons entre les successives exposicions. Una velocitat normal de projecció en el cine sonor és de 24 imatges per segon i de 25 en televisió. **o. imatge real** *angl.* real image; *cast.* imagen real. Imatges dels films que estan compostes per persones, animals, objectes o paisatges, sense l'existència de cap procediment d'animació. **p. imatge retiniana** *angl.* retinal image; *cast.* imagen retiniana. Informació que ve de diferents fonts i aplega al nostre sistema visual concentrat a la retina. En un segon pas, la retina compleix la funció de connectar amb el còrtex cerebral per poder passar la imatge definitiva al nostre coneixement. **q. imatges per segon** *angl.* images by second; *cast.* imágenes por segundo. Unitat de mesura de la velocitat de pas de la pel·lícula, cinta o qualsevol altre format per l'objectiu de la camera o finestreta del projector. **IMAX** *angl.* Sistema d'enregistrament i projecció d'imatges en un format panoràmic especial a partir de film de 65 mm. La primera vegada que fou emprat va ser el 1970 a l'exposició universal de Montreal. **impedància** *f. a.* *angl.* impedance; *cast.* impedancia. Oposició al pas del corrent altern que passa per un circuit que s'avalua en ohms. **b. alta impedància** *angl.* high impedance; *cast.* alta impedancia. Dispositiu que presenta una impedància entre 800 i 10.000 ohms. **INA** *fr.* Institut National Audiovisuale. Institut Nacional dels

- Audiovisuals. Institució francesa que s'ocupa del mercat i la producció audiovisual.
- incrustació** *f. angl.* scale, inlay; *cast.* incrustación. Mecanisme electrònic que permet sobreposar imatges, dibuixos o signes sobre qualsevol pla editat en el procés de muntatge.
- infografia** *f. angl.* computer graphics; *cast.* infografía. L'aplicació de la representació gràfica i el tractament de les imatges en la profunditat dimensional. Se n'ocupa de generar dibuixos, gràfics o imatges a partir de sistemes informàtics.
- infograma** *f. angl.* infogramme; *cast.* infograma. Imatge generada en un sistema infogràfic.
- infotainment** *angl.* Tractament de la informació en els mitjans de comunicació audiovisual de forma amena i entretinguda a fi d'aconseguir el major nombre possible d'anunciants.
- in-house** *angl.* Producció interna d'un programa amb recursos propis d'una cadena de televisió.
- insert** *angl.* **1.** Sistema d'edició electrònica de fragments d'àudio i/o vídeo en les pistes corresponents, sobre una cinta que té gravats amb antel·lació els sincronismes. **2.** Pla d'una part de l'escena que és una part del pla mestre i contribueix a clarificar certs detalls.
- instrucció** *f.* **1.** *angl.* instruction; *cast.* instrucción. Normes de funcionament dels aparells de producció audiovisual que els fabricants faciliten. **2.** *angl.* instruction; *cast.* instrucción. Consigna expressada en llenguatge de programació que es executada per un ordinador. Un conjunt d'instruccions formen un programa.
- interactiu-iva** *adj. angl.* interactive; *cast.* interactivo. Relatiu a un procés de la informàtica interactiva que es caracteritza per un diàleg constant entre l'operador i el sistema. En l'actualitat és el mode habitual de treball de la majoria d'entorns o equiments informatitzats.
- interlock** *angl.* Reproducció simultània, sincronitzada i per separat de les pistes d'imatge i de so per mitjà d'una pantalla, una sincronitzadora i un lector de so. Normalment s'utilitza als estudis de doblatge.
- intranet** *angl.* Xarxes privades d'empreses o institucions. Moltes d'elles també tenen presència a Internet.
- IPS** *angl.* Inches per Second. **1.** Abreviatura de polzades per segon que s'utilitza per a indicar la velocitat d'arrossegament de la cinta. **2.** També es pot referir a les imatges que passen en cada unitat de segon.
- ISAN** *angl.* International Standard Audiovisual Number. Entitat internacional que regularitza la numeració dels diferents estàndards i numeracions que genera la tecnologia audiovisual i multimèdia.
- ISDB** *angl.* Integrated System Digital Broadcasting. Sistema de televisió digital japonès que permet emetre en una relació d'aspecte de 4:3 o 16:9. La resolució pot ser de 480 o 720 línies en el nivell estàndard o 1080 línie en HDTV.
- ISDN** *angl.* Integrated Services Digital Network. RDSI
- ISO** *angl.* International Standards Organization. Organització internacional de normalització de sistemes i normes.
- ISPC** *angl.* International Sound Program Center. Centre Internacional de Programes Sonors. Centre on acaba una xarxa internacional de circuits de so que pot realitzar connexions de programes d'àudio.
- ITC** *angl.* International Television Center. Centre Internacional de

- Televisió. Centre operatiu on acaben diversos circuits internacionals de televisió que poden anar interconnectats.
- ITU** *angl.* International Telecommunications Union. Unió Internacional de Telecomunicacions.
- ITU-R 602** *angl.* Paràmetre de codificació de senyal digital de vídeo professional que utilitza un mostreig 4:2:2 a 13.5 MHz i 8 bits, amb uns resultats de 720 mostres de luminància per línia.
- ITV** *angl.* Instructional TV. Material de programes produït per a sistemes educatius formals.
- JPEG** *angl.* Join Picture Experts Group. Tècnica de compressió bàsica de la imatge electrònica. És una tècnica de compressió normalitzada que utilitza diferents mètodes matemàtics per a reduir la informació continguda en una imatge i que elimina la redundància espacial. El còdec JPEG, heretat de les aplicacions de retoc fotogràfic, s'utilitza principalment en targetes de digitalització de vídeo per a permetre la captura en sistema PAL.
- LAN** *angl.* Local Area Network. Xarxa d'àrea local. Conjunt d'equips locals connectats a un servidor que comparteixen diferents usuaris.
- laserdisc** *angl.* Nom comercial que reben els magnetoscòpis de vídeo que utilitzen el format digital de lectura a partir d'un suport de disc. També anomenats videodisc.
- laservisió** *m. angl.* laser vision; *cast.* láser visión. Sistema de reproducció mitjançant el videodisc. Aquesta tècnica de lectura i emmagatzament digital de la informació audiovisual fou inventat per Philips/MCA en el 1972 i en l'actualitat ha millorat les prestacions, al temps que s'ha consolidat com un sistema amb amples perspectives de futur utilitzat per moltes firmes comercials.
- LCD** *angl.* Liquid Crystal Display. Pannell informatiu de cristall líquid utilitzat a les càmeres fotogràfiques, les càmeres de vídeo i altres utilitats de monitorització d'imatges procedents d'un entorn informàtic.
- lector** *m. angl.* reader; *cast.* lector. Aparell construït en una tecnologia digital que permet una lectura mitjançant làser d'una informació audiovisual. Cada vegada els sistemes de producció radiotelevisius s'estan equipament més amb aquest aparells.
- LED** *angl.* Light Emitting Diode. Punt Lluminos de Referència. Díode lluminós, amplament utilitzat com indicador als aparells electrònics, que emet una radiació a partir d'un corrent elèctric.
- línia** *f.* **1.a.** *angl.* line; *cast.* línea. Trajectòria recorreguda pel feix electrònic sobre la pantalla d'un tub d'imatge o sobre la zona sensible d'un tub de camera. **b.** **línia buida** *angl.* empty line; *cast.* línea vacia. Una línia horitzontal de l'interval d'esborrat vertical en la qual no hi ha cap informació. **c.** **línia de retard** *angl.* delay line; *cast.* línea de retardo. Línia que està entre la formació de dos camps. **2.a.** *angl.* line; *cast.* línea. Diferents línies imaginàries a tenir en compte en la composició de l'escena. **b.** **línia de tall** *angl.* cutting heights; *cast.* línea de corte. Sector del cos humà que es tallat per la línia inferior de l'enquadrament. **c.** **línia d'interés** *angl.* Imaginary line; *cast.* línea de interés. Eix de l'acció entre els principals actors de l'escena que dialoguen. **d.** **línia de visió** *f. angl.* eyeline; *cast.* línea de visión. Direcció que ha de mirar un actor. Serà de gran importància per al mutatge.

- linux** *angl.* Versió del sistema operatiu *Unix* per a PC molt divulgada per Internet. El seu funcionament és molt semblant al *Windows* i ofereix més robustesa.
- LNB** *angl.* Low Noise Block. Convertidor de baix nivell de soroll que porten les antenes parabòliques.
- longitud** *f. a. angl.* length; *cast.* longitud. Distància. **b. longitud d'ona** *angl.* wave-length; *cast.* longitud de onda. Recorregut d'oscil·lació d'una ona elèctrica d'una cresta a una altra. **c. longitud focal** *angl.* focal length; *cast.* longitud focal. Distància focal.
- LTC** *angl.* Linear Time Code. Codi de temps lineal.
- LTCR** *angl.* Longitudinal Time Code. Sistema de Codi de Temps Longitudinal.
- luminància** *f. angl.* luminance; *cast.* luminancia. Part del senyal de vídeo que regula la intensitat i la brillantor de la llum.
- macro** *m. 1. angl.* macro; *cast.* macro. Tècnica d'enfocament per a distàncies curtes per tal de filmar imatges molt ampliades. **2. angl.** macro; *cast.* macro. Objectiu macro. **3. angl.** macro; *cast.* macro. Aplicació d'alguns programes informàtics que permet compilar un nom, recordatori, plantilla, formulari o icona sota una abreviatura del teclat.
- magnetoscopi** *m. a. abbrev.* VTR *angl.* vídeo tape recorder. *cast.* magnetoscopio. Aparell de vídeo que enregistra i reproduïx els senyal de vídeo i àudio. **b. magnetoscopi editor** *angl.* VTR edit; *cast.* magnetocopio editor. Magnetoscopi que té les funcions de reproducció i edició. Pot comandar altres magnetoscopis esclaus per tal de realitzar una edició sincronitzada. **c. magnetoscopi helicoidal** *angl.* VTR helical; *cast.* magnetoscopio helicoidal. Aparell d'enregistrament amb diferents capçals associats en un tambor que grava la informació sobre pistes inclinades. Cada pista grava un camp d'informació. **d. magnetoscopi esclau** *angl.* VTR feeder; *cast.* magnetoscopio reproductor. El magnetoscopi esclau sols reproduïx el senyal enregistrat i pot disposar de mecanismes de sincronització per tal de ser comandat des d'un altre aparell.
- maître d'ouvrage** *fr.* Responsable o productor coordinador d'un projecte audiovisual coproduït des de diferents llocs i entitats.
- major** *angl.* Forma d'anomenar a les grans companyies de producció i distribució cinematogràfica als Estats Units.
- making-off** *loc. angl.* Així es va fer. Locució que expressa per a televisió com es va rodar un film.
- màster** *m. angl.* master; *cast.* máster. **1.** Cinta d'àudio, cinta de vídeo, bobina de cel·luloide o disc que és el resultat del muntatge definitiu del relat audiovisual o multimèdia. **2.** Curs de formació o postgrau especialitzat.
- matriu** *f. angl.* hue; *cast.* matriz. Característica de la longitud d'ona d'un color determinat, amb independència de la seua saturació o nivell.
- MCPS** *angl.* Mechanycal Copyright Protection Society. Societat de protecció de les diferents patents de sistemes i dispositius tecnològics.
- MDS** *angl.* Multipoint Distribution Service. Sistema de distribució multipunt.
- MDSL** *angl.* Multirate DSL. DSL de diferents fluxes.
- mediamanager** *angl.* Persona encarrega de gestionar i administrar el servidor d'edició digital de notícies

- mediateca** *f. angl.* media archive; *cast.* mediateca. Arxiu audiovisual i multimedia on es poden consultar els productes emmagatzemats.
- megabite** *angl.* megabite; *cast.* Megabite. Un milió de bits.
- megabyte** *angl.* megabyte; *cast.* Megabyte. 1024 kilobytes
- MHP** *angl.* Multumedia Home Plataform; *cast.* Plataforma Doméstica Multimedia. Plataforma domètica de convergència de mitjans audiovisuals promoguda pel projecte DVB. Mitjançant el MHP el televisor es converteix en un multireceptor de televisió, ràdio i informàtica amb la possibilitat de la recepció mòbil.
- microona** *f. 1. angl.* microwave; *cast.* microonda. Portadora d'alta freqüència útil per a transmetre senyals d'àudio i vídeo. Es propaga en línia recta i s'utilitza normalment per a transmetre senyals des de l'exterior a l'estació base.
- micropocessor** *1.a. m. angl.* microprocessor; *cast.* microprocesador. Circuit integrat complex que ajuda la realització operativa d'algunes funcions en un aparell audiovisual. *1. b. angl.* microprocessor; *cast.* microprocesador. Circuit d'un entorn informàtic que efectua totes les operacions aritmètiques i lògiques, a més de coordinar el conjunt de perifèrics.
- MIDI** *angl.* Musical Instrument Digital Interface. Norma de reproducció i enregistrament de so mitjançant un procés digital per ordinador que té una gran difusió per la majoria de les grans firmes comercials.
- MII** *angl.* Format d'enregistrament i reproducció en broadcast d'1/2 polzada equiparable en resolució i qualitat al Betacam. Aquest format està comercialitzat per Panasonic i JVC.
- MIP-DOC** *fr.* Marché International des Programmes de Documentaires. Secció del MIP-TV destinada a la difusió i venda de documentals.
- MIP-TV** *fr.* Marché International des Programmes de Télévision. Mercat Internacional dels Programmes de Televisió. Famós mercat on es pot trobar una oferta molt variada de relats per a televisió. Des de 1964 se celebra anualment a la ciutat francesa de Cannes.
- mirror** *angl. 1.* Efecte espill utilitzat en postproducció digital. La pantalla apareix dividida en dues parts amb imatges simètriques que es reflexen com un espill. *2.* Servidor que guarda una còpia d'altre servidor.
- M-JPEG** *angl.* Moving JPEG. Còdec de compressió digital d'imatges en moviment que permet l'edició posterior sobre uns arxius de mida inferior als MPEG i d'una major qualitat.
- MLP** *angl.* Meridian Lossless Packing. Sistema de compressió algorítmica aplicat als DVD-àudio per allargar el temps de reproducció.
- MMDS** *angl.* Multipoint Multi-channel Distribution System. Sistema de distribució multicanal i multipunt.
- modulació** *f. a. angl.* modulation; *cast.* modulación. Procés d'impressió de l'àudio o del vídeo a l'ona portadora per a la seua transmissió a través de l'aire, el cable, o el satèl·lit, sempre i quan s'empren tècniques de radiofreqüència (RF). *b. modulació en amplitud* *angl.* modulated amplitude; *cast.* modulación en amplitud. Modulació de l'amplitud de l'ona portadora de transmissió. *c. modulació en freqüència* *angl.* modulated frequency; *cast.* modulación en frecuencia. Modulació de la freqüència de transmissió.
- moiré** *fr.* Interferència visual en forma d'ones que apareix en parts de la imatge amb abundància de línies horitzontals o verticals. És un soroll

gràfic provocat per la percepció del detall fi en sectors on hi ha abundància de línies.

monitor *m. a. angl.* monitor; *cast.* monitor. Aparell de recepció d'àudio o vídeo que permet escoltar o visualitzar allò que s'està gravant o reproduint. **b. monitor d'àudio** *angl.* sound monitor; *cast.* monitor de audio. Altaveu per on s'escolta l'àudio. **c. monitor de forma d'ones** *angl.* waveform monitor; *cast.* monitor de forma de onda. Monitor on apareix desglossat el senyal de vídeo. **d. monitor de previo** *angl.* preview monitor. *cast.* monitor de previo. Monitor que permet visualitzar i escoltar els efectes i transicions que genera una taula d'edició sense la necessitat de ser enregistrats. **e. monitor de programa** *angl.* program monitor; *cast.* monitor de programa. Monitor o monitors que permeten visualitzar i escoltar alguna de les fonts d'entrada a la taula d'edició. **f. monitor d'imatge** *angl.* picture monitors; *cast.* monitor de imagen. Aparell de recepció de vídeo. **g. monitor master** *angl.* master monitor, *cast.* monitor master. Monitor on es veu i s'escolta l'eixida d'enregistrament de tot el procés d'edició.

mostratge *m. angl.* sampling; *cast.* muestreo. Procés de conversió del vídeo analògic a digital, a partir de l'exploració de l'ona analògica explorada en moments discrets i successius de temps.

MP3 *angl.* Motion Picture 3. Sistema de compressió d'àudio de level 3 emprat per MPEG-1. MP3 aconsegueix que un minut de música ocupe sols un megabyte en un nivell de qualitat molt acceptable.

MPEG a. *angl.* Motion Picture Experts Groups. Sistema de compressió d'imatges que s'utilitza per emmagatzemar imatges de vídeo en memòries d'ordinador per a aplicacions d'edició o d'accés en departaments de documentació. Aquesta tecnologia ha desenvolupat diferents possibilitats de compressió com per exemple: el MPEG-1 que es utilitza per a comprimir imatges de baixa resolució, o el MPEG-2 que admet l'enregistrament i la transmissió d'àudio i vídeo de major qualitat. **b. MPEG-1** *angl.* Motion Picture Experts Groups 1. Format de transmissió de senyal de vídeo comprimit en suport binari en una qualitat a pantalla sencera de VHS. La seua ratio de compressió és de 100:1 a 30 fps i àudio de 16 bits a 44Khz. És el sistema de compressió de vídeo més estandaritzat en la transmissió de vídeo sota demanda (VOD) sobre xarxes especialitzades que suporten una velocitat alta de transmissió. **c. MPEG-2** *angl.* Motion Picture Experts Groups 2. Format de transmissió de vídeo comprimit en suport informàtic i qualitat *broadcast*. És el format de compressió que utilitzen tots els sistemes d'emissió de televisió digital (DVB) per satèl·lit, cable o terrestre, així com el senyal de vídeo de tota la tecnologia DVD. La seua ratio de compressió és 12:1 i la velocitat de transmissió va de 4 a 9 Mbps en la televisió tradicional, mentre que en la HDTV va de 15 a 20 Mbps. **d. MPEG-3** *angl.* Motion Picture Experts Groups 3. Aquest format de compressió es va desestimar una vegada que el MPEG-2 suportava la HDTV. **e. MPEG-4** *angl.* Motion Picture Experts Groups 4. Format de compressió de vídeo en un ample de banda molt baix. Especialment orientat per a l'ús en la Web, telefonia mòbil i altres dispositius on l'ample de banda siga limitat. **f. MPEG-7** *angl.* Motion Picture Experts Groups 7. Format digital en investigació que intenta fer una integració

- de tots els anteriors. **g. MPEG-IMX** *angl.* Motion Picture Experts Groups IMX. Sistema de vídeo digital ideat per Sony que admet la normativa de la SMPTE/EBU de velocitat de 50 Mbps. Permet l'enregistrament, l'edició i la teledifusió sense canvi de format.
- multicapa** *m. angl.* multicoating, multilayer; *cast.* multicapa. Les edicions no lineals de vídeo o els programes de maquetació de publicitat permeten superposar tantes imatges com vulguem. Les capes poden ser de fons, de retolació, de grafismes, d'efectes i d'incrustació d'objectes o dibuixos.
- multicast** *angl.* Tècnica d'emissió televisiva per xarxa que facilita la recepció simultàniament en diferents receptors el senyal que s'emet des d'un servidor.
- multicasting** *angl.* Recepció de televisió mitjançant multicast.
- multigeneració** *f. angl.* multigeneration; *cast.* multigeneración. Quan una cinta magnètica d'un format de televisió aguanta successius copiatges sense acusar pèrdua de qualitat.
- multipista** *angl.* multitrack. *cast.* multipista. Sistema d'enregistrament de so en diferents pistes.
- multiplex** *m. a. angl.* multiplex; *cast.* múltiplex. Sistema de transmissió telefònica i microfònica que permet el lliurament de diferents comunicacions des de diferents punts sobre una mateixa línia sobre el mateix canal de freqüència. **b. angl.** multiplex; *cast.* múltiplex. Dispositiu digital que permet la difusió de diferents programes o canals de televisió.
- multiplexor** *m. 1. angl.* multiplexer; *cast.* multiplexor. Mecanisme que combina un seguit de senyals binaris en un únic canal de transmissió. **2. angl.** multiplexer; *cast.* multiplexor. Telecine de baixa qualitat que des d'un espill transmet les imatges procedents del projector.
- multiprocés** *m. angl.* multiprocess; *cast.* multiproceso. Capacitat d'un maquinari o entron informàtic de realitzar diferents tasques de manera simultània
- multiusuari** *m. angl.* multiuser; *cast.* multiusuario. Quan una computadora és capaç d'executar processos de diferents usuaris al mateix temps bé siga de manera simultània o concurrent.
- multivisió** *f. angl.* multivision editing; *cast.* montaje multivisión. Tècnica múltiple de projecció de diapositives amb un nombre determinat de projectors, segons el muntatge, sobre una gran pantalla que pot tenir espais diferents de projecció. Les imatges estàtiques projectades van encadenades i normalment a ritme de la banda d'àudio. Aquest sistema és amplament utilitzat en exposicions, perquè genera un ambient bastant espectacular on el destinatari queda absorbit pel conjunt del muntatge.
- muntatge** *m. 1.a. angl.* editing, cutting, montage; *cast.* montaje. Selecció, combinació i engalzament dels plans d'una pel·lícula per construir l'obra definitiva. v. edició. **b. muntatge de bandes A i B** *angl.* cherkerboard cutting, A and B cutting; *cast.* montaje en bandas A y B. Muntatge de la pel·lícula a partir de dues bovines per tal de poder realitzar encadenats o dissolucions. **c. muntatge de negatiu** *angl.* negative cutting; *cast.* montaje de negativo. Engalzament de l'original en pel·lícula negativa abans de fer el positiu. **d. muntatge off-line** *angl.* off-line edit; *cast.* montaje off line. Muntatge on s'utilitza un

- control i localització de plans de manera manual sense punts d'entrada.
- e. muntatge on line** *angl.* on-line edit; *cast.* montaje on line. Muntatge on s'utilitza un procediment computeritzat de localització i ensamblatge.
- f. muntatge paral.lel** *angl.* parallel editing; *cast.* montaje paralelo. Edició de dos accions narratives que es desenvolupen de manera simultània.
- g. muntatge previ** *angl.* rough-cut; *cast.* montaje previo. Primer muntatge on es selecciona la durada i el format.
- i. muntatge sonor** *angl.* sound mixing; *cast.* montaje sonoro. Sincronització final d'imatges i àudio.
- 2.** *angl.* rigging; *cast.* montaje. Construcció dels decorats, elaboració de l'ambientació i distribució dels equips en el rodatge d'un programa o pel·lícula.
- 3. muntatge multivisió** *angl.* multivision editing; *cast.* montaje multivisión. Multivisió.
- NAB** *angl.* National Association of Broadcasters. Associació Nacional de Radiodifusores. Organització que representa els interessos de la ràdio i la televisió als Estats Units.
- NANBA** *angl.* North American Broadcasters Association. Associació Nord-americana de Radiodifusores Nacionals. Organització que representa els interessos de les emissores de ràdio i televisió dels Estats Units, Canada i Mèxic.
- narració f. 1.** *angl.* narration, voice; *cast.* narración. Conjunt de l'estructura argumental de qualsevol trama que configura un relat literari o audiovisual.
- 2.a.** *angl.* narration, voice; *cast.* narración. Veu que narra els esdeveniments d'un programa o film.
- b. narració in** *angl.* in voice; *cast.* narrador in. Quan el narrador està enquadrat i pertany a la història.
- c. narració off** *angl.* n off; *cast.* narrador en off. Quan el narrador està fora de camp però pertany a la història.
- d. narració over** *angl.* narration over; *cast.* narrador omnisciente. Quan el narrador està fora de camp i de la història. També anomenada narració omniscient o extradiegètica.
- 3. narració infogràfica** *angl.* inphografic narration; *cast.* narración infográfica. Forma de narrar elements estètics relacionats amb el contingut narratiu i amb la tecnologia. Intenta promoure processos mentals d'identificació, mitjançant símbols, imatges o mites.
- navegador m.** *angl.* browser; *cast.* navegador. Programa que s'utilitza per moure's en un sistema de dades o una xarxa. El més usual s'empra per visualitzar i interaccionar en la Web. L'*Explorer* i el *Netscape* són els més coneguts.
- near video on demand** *angl.* L'operador de televisió reemet cicles en la graella de programació sobre qualsevol tema d'una manera continuada per tal de poder veure un programa a qualsevol hora mitjançant pagament.
- Netscape** *angl.* Marca d'un programa navegador.
- network** *angl.* 1. Xarxa de cadenes d'emissió en *broadcast*. 2. Grup d'ordinadors que es comuniquen entre si i comparteixen els recursos propis.
- Newstar** *angl.* Programa d'edició digital de notícies per a premsa, ràdio i televisió des d'una mateixa plataforma informàtica per a diferents usuaris que treballen i comparteixen la informació d'un servidor *profile*.
- NICAM** *angl.* Near Instantaneously Audio Multiplex. Sistema d'àudio digital emprat a Europa que permet la introducció de diferents canals

d'àudio sobre una freqüència de televisió mitjançant un sistema de comprensió i expansió quasi instantanis.

no fiction *angl.* Denominació que agrupa a totes les tipologies de programes televisives que no siguin de ficció. En aquest apartat estarien: les *factual production*, les notícies, els esports, els concursos i els talk show o programmes spectacle.

node *m. angl.* node; *cast.* nodo. Punt de connexió d'un usuari a una xarxa.

NR *angl.* Noise Reduction. El reductor de soroll permet equilibrar els sorolls d'arrossegament analògic d'àudio. Alguns sistemes són el Dolby, el CBS o el DBX. Alguns magnetoscopis moderns porten NR per a reduir la quantitat de soroll de color.

NTSC *angl.* National Television System Committee. Comité Nacional de Sistemes de Televisió. Sistema de televisió nordamericà d'ample de banda de 4,2 Mhz i subportadora de color de 3,58 Mhz.

NVOD *angl.* near video on demand. Sistema de vídeo quasi sota demanda.

obsolescència *f. angl.* obsolescence; *cast.* obsolescencia. Procés d'envelliment dels diferents aparells emprats en la indústria audiovisual i multimèdia com a conseqüència del creixement tant ràpid de diferents formats i sistemes que ha propiciat la revolució digital en les noves tecnologies de la informació.

ona *f. a. angl.* wave; *cast.* onda. Forma de propagació en un medi material o etèric d'una pertorbació de regularitat vibratòria. **b. ona acústica** *angl.* acoustic wave; *cast.* onda acústica. Ona sonora. **c. ona electromagnètica** *angl.* electromagnetic wave; *cast.* onda electromagnética. Ona obtinguda a partir d'un circuit electromagnètic. **d. ones hertziànes** *angl.* hertzian waves; *cast.* ondas hertziànes. Ones electromagnètiques o de radiofreqüència que es propaguen a través de l'espai. **e. ona mitjana** *angl.* middle wave; *cast.* onda media. Ona d'una longitud entre 600 i 200 m i una freqüència entre 500 i 1.500 Kc. És amplament utilitzada en radiocomunicació. **f. ona mètrica** *angl.* metric wave; *cast.* onda mètrica. Ona d'una longitud entre 10 i 1 m que té una freqüència entre 30 i 300 Mc. Es propaga en línia recta i en radiodifusió per freqüència modulada. **g. ona portadora** *angl.* carrier wave; *cast.* onda portadora. Portadora. **h. ona sonora** *angl.* acoustic wave; *cast.* onda sonora. Ona que es propaga per un mitjà etèric o material i que pot excitar l'oïda humana quan es troba en una banda de freqüències que oscil·la entre els 16 i els 20.000 Hz.

open TV *angl.* Sistema de televisió interactiva que permet la participació de l'espectador en programes interactius o publicitat.

operador-a *m. i f. 1.a. angl.* operator; *cast.* operador. Persona responsable d'operar en equipaments. S'assessora i es coordina amb els tècnics i enginyers d'equips per tal d'estar informat i al corrent dels diferents paràmetres de funcionament de la maquinària. **b. operador d'àudio** *angl.* sound operator; *cast.* operador de audio. Persona que s'encarrega del procés d'enregistrament i edició de la banda d'àudio: veus, músiques i sorolls. **c. operador de camera** *angl.* camera operator, cameraman; *cast.* operador de cámara. Encarregat de la manipulació de la camera en una producció audiovisual. **d. operador de cine** *angl.* cinematographer; *cast.* operador de cine. Responsable de

- la camera durant el rodatge d'una pel·lícula. **e. operador de vídeo** *angl.* videographer; *cast.* operador de vídeo. Operador encarregat d'una camera de vídeo. **f. operador VTR** *angl.* operator VTR; *cast.* operador VTR. Responsable de l'enregistrament del senyal de vídeo. **2.** *angl.* operator; *cast.* operador. Empresa que gestiona la transmissió de senyal radioelèctric o digital.
- overlay** *angl.* Dispositiu que permet visionar una imatge de vídeo front a una altra.
- PAL** *angl.* Fase Alternative Line. Alternància de Fase per Línia. Sistema de línia de fase alternant inventat pels alemanys i utilitzat en gran part d'Europa i la majoria de països del món.
- PAL-PLUS** *angl.* Sistema PAL millorat que permet una qualitat d'imatge superior a la normal en 16:9.
- Panavision** Marca que domina el mercat en les càmeres de cinema de 16 mm i 35 mm
- pancromàtic-a** *adj. angl.* panchromatic; *cast.* pancromático. Emulsió per a blanc i negre sensible a tots els colors de l'espectre visible. Aquestes pel·lícules tenen una sensibilitat alta al blau i baixa respecte del roig.
- pantalla** *f. 1.a. angl.* screen; *cast.* pantalla. Superfície on es visualitza o projecta una imatge electrònica o fotogràfica. La mida que normalment ve en polzades, hi té una relació directa amb la seua diagonal. **b. pantalla de cristall líquid TFT** *angl.* liquid crystal display; *cast.* pantalla de cristal líquido. Pantalla construïda a partir de cristall líquid. Molt emprada per a monitoritzar imatges d'ordinador. **c. pantalla luminiscent** *angl.* phosphor screen; *cast.* pantalla luminiscente. És la pantalla del tub de raigs catòdics que rep un electro i produeix un punt lluminós. **d. pantalla mate** *angl.* matt screen; *cast.* pantalla mate. Pantalla de superfície sense brillantor. **e. pantalla panoràmica** *angl.* wide screen; *cast.* pantalla panorámica. Pantalla d'unes proporcions bastant apaïssades. **f. pantalla partida** *angl.* split screen; *cast.* pantalla partida. Pantalla que permet diferents parts de projecció. Molt utilitzada per a diaporames i muntatges multivisió. **g. pantalla perlada** *angl.* pearly screen; *cast.* pantalla perlada. Pantalla de projecció que té una superfície que augmenta la brillantor de la imatge. **h. pantalla reflectant** *angl.* reflecting screen; *cast.* pantalla reflectante. Pantalla que permet una major brillantor en projectar la llum. És aconsellable en locals que no es pot aconseguir l'obscuritat absoluta. **2.** *angl.* reflector; *cast.* pantalla. Superfície que serveix per a matitzar o reflectir la llum dels reflector o bé per a dirigir-la a zones concretes de l'escena. **3. pantalla d'enfocament** *angl.* focus screen; *cast.* pantalla de enfoque. Vidres o plàstics que s'utilitzen per a enfocar el correcte visionat de la imatge fotogràfica. Algunes càmeres, com les SLR més avançades, donen la possibilitat de canviar la pantalla estàndard per altres, en cas de practicar fotografia especialitzada. **4. pantalla acústica** *angl.* speaker system; *cast.* pantalla acústica. Sistema que integra dins d'un recinte un o més altaveus. La pantalla acústica transforma el senyal elèctric en senyal sonor.
- partners** *angl.* Entitat o empresa que col·labora en un projecte audiovisual i ajuda en la seua producció i/o difusió.
- patch panel** *loc. angl.* Taulell de connexions.

- pay per view** *angl.* Sistema mitjançant el qual el telespectador pot veure determinats programes si abona electrònicament una quantitat convinguda.
- pay TV** *angl.* Televisió de pagament on l'espectador té la possibilitat mitjançant una quota d'accedir a un canal, plataforma o programa televisiu.
- PCI** *a. angl.* Personal Computer Interface. *Interface* d'ordinador personal. *b.* Peripheral Component Interconnect. Interconnexió de components perifèrics.
- PCM** *angl.* Pulse Code Modulation. Tècnica d'enregistrament, reproducció i amplificació de senyals digitals. Transforma un senyal analògic d'àudio o de vídeo en senyal digital i posteriorment es transforma en senyal analògic. Normalment el PCM és utilitzat per a enregistrar sobre cinta de vídeo senyals d'àudio.
- PCMCIA** *angl.* **1.** Personal Computer Memory Card International Association. Associació Internacional de targetes de memòria per a ordinadors personals. **2.** Aquesta associació també ha donat nom a eslots de memòria extraïble molt emprats en fotografia digital.
- PDA** *angl.* Personal Digital Assistant. Comunicador Personal Digital. Microordinador portàtil, equipat amb una radiomòdem capaç de comunicar amb altres aparells iguals o amb altres ordinadors. Integra les prestacions d'ordinador, telèfon i fax en un aparell de butxaca.
- PDF** *angl.* Portable Document Format. Format de documents portàtil.
- PDP** *angl.* Plasma Display Panel. Pantalla plana de plasma.
- pedestal** *m. 1.a. angl.* pedestal; *cast.* pedestal. Separació existent entre el nivell d'esborrat i el nivell negre de referència. **b. pedestal de salva** *angl.* burst pedestal; *cast.* pedestal de salva. Part del pòrtic posterior que està entre el costat posterior de l'impuls de sincronització i el començament de la salva de color. **2. angl.** pedestal; *cast.* pedestal. Suport gran estabilitzat de camera d'estudi que utilitza un sistema hidràulic o d'aire comprimit. **3. angl.** pedestal; *cast.* pedestal. Ajust electrònic del nivell de negres d'una camera de vídeo.
- PEL** *angl.* Equip de filamació lleuger superior a l'ENG o DNG que porta realització en directe a dos o tres càmeres i enllaç en el centre emissor.
- pic** *m. a. angl.* peak; *cast.* pico. Amplitud màxima d'un paràmetre en l'emissió de senyal ràdiotelevisiu. **b. pic de blanc** *angl.* white peak; *cast.* pico de blanco. Excursió màxima del senyal d'imatge en la direcció del blanc. **c. pic de negre** *angl.* black peak; *cast.* pico de negro. Excursió màxima del senyal d'imatge en direcció cap al negre. **d. pic transitori paràsit** *angl.* parasitic transitory peak; *cast.* pico transitorio parásito. Sobretensió no desitjada de curta duració.
- pitching** *angl.* Avaluació i testeig d'un projecte audiovisual per part d'un grup d'especialistes en producció i difusió abans de decidir la seua producció.
- pilot** *m. 1. angl.* tally; *cast.* piloto. Llum situat sobre la camera de televisió que indica als actors o conductors d'un programa quan està engegada. **2. angl.** pilot; *cast.* piloto. Programa pilot.
- pista** *f. a. angl.* track; *cast.* pista. Part de la cinta magnètica on s'enregistra l'àudio, el vídeo, els sincronismes i el codi de temps. Els magnetoscopis professionals o industrials porten pistes per separat a diferència dels domèstics. **b. pista d'àudio** *angl.* sound track; *cast.*

pista de àudio. Pista o pistes on s'enregistra l'àudio de manera longitudinal o multiplexada (PCM o AFM). **c. pista de control** *angl.* control track; *cast.* pista de control. Pista on s'enregistren els impulsos per a controlar la reproducció i la velocitat de la cinta. **d. pista de vídeo** *angl.* vídeo track; *cast.* pista de vídeo. Pista on s'enregistra el senyal de vídeo.

pitch *angl.* to de la música o de la veu.

píxel *m. angl.* picture element; *cast.* píxel. Element d'imatge. Un dels elements en ordre o matriu gran que conté informació gràfica. Guarda dades que representen la brillantor i el color d'una petita regió de la imatge. En la imatge electrònica de vídeo comprén cadascun dels punts que formen el conjunt de línies d'un camp.

press-book *angl.* Guia publicitària que conté les dades del llançament d'un film, és a dir, la sinopsi argumental, les fitxes artístiques i tècniques, les frases definidores, etc.

prime-time *angl.* Segment de programació que es passa en una franja horària de màxima audiència, entre les 20 hores i les 23 hores.

producció *f.* **1.** *angl.* production; *cast.* producció. Procés global d'elaboració d'un producte audiovisual o multimèdia. Abastaria des de la confecció del guió fins als darrers tocs de postproducció. **2.** *angl.* production; *cast.* producció. Apartat de la producció general que se n'ocupa de la fase del rodatge i l'ordenació de cintes o bovines. **3.** *angl.* production; *cast.* producció. Producte audiovisual.

producer brand *angl.* Línies de producció d'una cadena o empresa independent amb una bona acceptació de mercat.

product placement *angl.* Tècnica de publicitat que associa un producte o una marca comercial a un programa o personatge d'un relat audiovisual o multimedia a fi d'aconseguir un ressó publicitari.

producer-a *m i f.* **a.** *angl.* producer; *cast.* producció. Persona encarregada de la coordinació general, de la gestió i del finançament d'una producció audiovisual o multimèdia, també anomenat director de producció o cap de producció. El productor pot ser el cap d'un departament en una empresa pública o un empresari propietari d'una productora en el cas d'una empresa privada. **b. productor associat** *angl.* associate producer; *cast.* productor asociado. Productor que coprodueix un programa o una pel·lícula conjuntament en dos o més socis de producció. **c. productor delegat** *angl.* delegate producer; *cast.* productor delegado. Productor que pren part en una producció aliena a la seua emissora o encomanada a la producció independent. **d. productor executiu** *angl.* executive producer; *cast.* productor ejecutivo. Productor encarregat de la coordinació general que té capacitat de decisió en els aspectes de gestió, d'administració, finançament i presa de decisió en la planificació de continguts.

programa *f.* **1. a.** *angl.* programme; *cast.* programa. Producció de ràdio-televisió. **b. programa enllaunat** *angl.* tin program; *cast.* programa enlatado. Program de producció anterior a la seua emissió que pot procedir del mercat aliè a l'emissora o del seu propi arxiu. **c. programa pilot** *angl.* pilot program; *cast.* programa piloto. Programa base de referència que els productors elaboren per a mostrar a les emissores de difusió o distribuïdores. **2.a.** *angl.* program; *cast.* programa. Programació de cinema. **b. programació doble** *angl.* two feature

program. Programació repetida de televisió. **3.a. angl.** program; *cast.* programa. Dispositiu automàtic segons el qual la camera fotogràfica ajusta l'exposició, en funció de les combinacions de velocitat i diafragma predeterminades. **b. programa variable angl.** variable program; *cast.* programa desplazable. Aquell que permet al fotògraf escollir combinacions distintes de velocitat d'obturació i d'abertura de diafragma dins del valor d'exposició proposat pel mode de programa automàtic de la camera. **c. programa intel·ligent angl.** intelligent program; *cast.* programa inteligente. Programa automàtic que detecta la focal en ús de l'objectiu, tant si es tracta d'una focal fixa o una de mòbil, amb l'ajust de les combinacions de velocitat i diafragma de foma correcta: velocitats ràpides per a focals llargues i diafragmes tancats per a focals curtes. **d. reajust de programa angl.** readjust program; *cast.* reajuste de programa. Recurs que permet, amb una sola pitjada tornar a visualitzar els modes de programa d'una camera. Les modernes càmeres d'autofocus i multimode porten aquest mecanisme.

programació f. 1.a. angl. programming; *cast.* programación. Conjunt de programes de radiotelevisió. **b. programació de cap de setmana angl.** weekend programming; *cast.* programación de fin de semana. Conjunt de programes que es passen el cap de setmana **c. programació d'estiu angl.** summer programming; *cast.* programación de verano. Programes d'estiu. **d. programació de prime time angl.** prime time programming; *cast.* programación de horas de màxima audiència. Programació radiotelevisiva entre les 20 hores i 22 hores. **e. programació de vesprada angl.** afternoon programming; *cast.* programación de tarde. Programació més orientada a les mestresses i xiquets **f. programació d'hivern angl.** winter programming; *cast.* programación de invierno. Graella de programació que contempla més les grans sèries. **g. programació diària angl.** daily programming; *cast.* programación diaria. Programació feta en funció dels dies de la setmana **h. programació matinal angl.** a morning programming; *cast.* promoción matinal. Programació més de caire educativa i de reposicions. **i. programació nocturna angl.** night programming; *cast.* programación de noche; Programació més relaxada i d'audiències minoritàries. **j. programació setmanal angl.** weekly programming; *cast.* programación semanal. Distribució de la graella de programes segons els dies de la setmana. **2. angl.** programming; *cast.* programación. Programació informàtica. **3. angl.** programming; *cast.* programación. Programació de treball en el procés de producció audiovisual.

promo m. angl. promotion, promo; *cast.* promoción. Anunci o avanç de programes com a autopublicitat d'una emissora o una empresa qualsevol.

QAM angl. Quadrature Amplitude Modulation. Modulació d'amplitud en quadratura. Tipus de modulació que possibilita la cohabitació de dos senyals en un mateix ample de banda durant una transmissió.

quadre m. 1. angl. frame, picture; *cast.* cuadro. Un simple fotograma en una pel·lícula cinematogràfica que necessita una cadència de 24 quadres per segon. **2.a. angl.** frame, picture; *cast.* cuadro. En televisió la cobertura completa d'una imatge composta per dos camps entrelaçats que necessita passar 25 vegades per segon per tal d'obtenir la cadència

correcta de moviment. En el sistema americà de televisió (NTSC) la cadència es produeix cada 30 quadres per segon. **b. quadre flaix** *angl.* flash frame; *cast.* cuadro de flash. Quadre no desitjat entre dos plans ja editats. **3.** *angl.* frame, picture; *cast.* cuadro. Marc de referència d'àrea que es disposa per a realitzar la composició d'una imatge.

quick motion *loc. angl.* Camera ràpida. Moviment accelerat.

quick time *angl.* Tecnologia desenvolupada per Apple que ofereix serveis de digitalització, edició i reproducció de vídeo i àudio. El sistema actua com a nexa entre el *hardware* i el *software*, cosa que possibilita la comunicació entre l'aplicació de l'edició i la tarjeta de digitalització. El format d'arxiu *Quick Time* aporta grans avantatges perquè admet una tecnologia multiplataforma, té un gran nivell de compatibilitats i treballa en diferents nivells de compressió.

quinescop *m. angl.* kinescope; *cast.* quinescope. Antic sistema d'enregistrament d'imatges de televisió en pel·lícula cinematogràfica a partir d'un monitor de televisió.

RAID *angl.* Redundant Arrays of Independent Disks. Matrius redundants de discs durs independents que actuen com una sola unitat.

RAM *angl.* Random Acces Memory. Memòria d'Accés Aleatori. Memòria que emmagatzema la informació en un procés informàtic en caràcter aleatori durant el procés de connexió.

rating *angl.* Mitjana d'audiència d'un programa en el transcurs d'un termini de temps. Percentatge de llars que veuen un programa en relació als possibles llars que veuen la televisió en eixe moment.

RDSI *cast.* Red Digital de Servicios Integrados. Xarxa de línies digitals d'abonats que funciona sota commutació de circuits i paquets per a la transmissió de veu i dades.

realitat virtual *loc. angl.* virtual reality; *cast.* realidad virtual. Simulació d'un escenari amb objectes d'imatge de síntesi construïdes per ordinador.

realtime *angl.* Edició d'un programa o publicitat de forma digital sense *rendering*, és a dir, en temps real.

remake *angl.* Versió nova d'un film antic realitzat amb mitjans tècnics actuals i amb una realització i adequació d'ambients, diàlegs, localitzacions, vestuaris, etc.

rendering *angl.* Temps que tarda un ordinador en processar una tasca complexa encomanada. La tendència és que el procés d'edició digital siga en temps real i desaparega el *rendering*.

renderitzar *v. tr.* to render. *cast.* renderizar. Processar una tasca informàtica en l'edició digital gràfica o visual.

resolució *f. angl.* resolution; *cast.* resolución. Nombre màxim de línies alternatives visibles blanques i negres sobre les tres quartes parts de l'amplària o en tota l'alçària d'una imatge de televisió. Sol medir-se sobre una carta d'enquadrament de resolució. El vídeo digital d'alta definició ens apropa ja a la resolució del cinema de 35 mm.

RGB *angl.* Red, Green, Blue. Roig, Verd i Blau. Colors bàsics per a la formació cromàtica de les imatges. Senyal de vídeo que conté la informació separada a través dels tres canals bàsics.

RISC *angl.* Reduced Instruction Set Computer. Ordinador amb un conjunt reduït d'instruccions i d'un alt rendiment del tipus SGI.

RS-232 *cast.* Recommended Standard 232. Protocol popular de

- comunicacions que intercomunica una sèrie de dispositius d'un ordinador.
- RS-422** *cast.* Recommended Standard 422. Protocol popular de comunicacions en un entorn de postproducció de vídeo. La majoria de magnetoscòpis computeritzats permeten remotejar-se en aquest protocol.
- salva** *f. a. angl.* burst; *cast.* salva. Ràfega de freqüència. **b. salva de color** *angl.* colour burst; *cast.* salva de color. Ràfega de freqüència de la subportadora cromàtica en el pedestal posterior del senyal de color compost.
- SAT** *angl.* Satellite Antenna. Sistema de transmissió de senyals mitjançant satèl.lit.
- satèl.lit** *m. a. angl.* satellite; *cast.* satélite. Plataforma que es col.loca en òrbita geostacionària o asincrònica i que porta transpondedors per a retransmetre els senyals que vénen des de la terra i que poden cobrir una gran àrea de recepció. **b. satèl.lit asincrònic** *m. angl.* nonsynchronous satellite; *cast.* satélite asincrónico. Satèl.lit de radiodifusió que no va sincronitzat amb el moviment de la terra. **c. satèl.lit de radiodifusió** *angl.* broadcast satellite; *cast.* satélite de radiodifusión. Satèl.lit utilitzat per a les comunicacions radiofòniques o televisives que gravita al voltant de la terra. Pot estar en situació geostacionària o asincrònica. **d. satèl.lit geostacionari** *angl.* geostationary satellite; *cast.* satélite geostacionario. Satèl.lit situat a una òrbita fixa coincident amb el moviment de rotació terrestre.
- Scart** *angl.* Connexió europea de 21 patilles per a transmissió de senyals d'àudio i vídeo. També coneguda popularment com euroconnector.
- screening** *angl.* Mercat reduït de productes documentals per a les cadenes de televisió convocat per una gran productora o institució. Els més importants en l'àmbit europeu són: *BBC screening, Nordic screening i Donostia screening.*
- SCSI** *angl.* Small Computer System Interface. *Interface* de sistemes d'Ordinadors reduïts.
- SDSL** *angl.* Single-Line Digital Subscriber Line. Tecnologia del tipus DSL, similar a HDSL, que funciona sota un sols parell trenat.
- SDTV** *angl.* Standard Definition Television. Televisió de definició estàndard bé en sistema analògic o digital.
- SECAM** *a. fr.* Séquences de Couleurs avec Mémoire. Sistema de Memòria i Color Seqüencials. Sistema inventat pels francesos, on els senyals de crominància es transmeten seqüencialment en línies alternants i sols s'empra una subportadora de freqüència modulada per a la transmissió de la informació de color. **b. SECAM.H** *fr.* SECAM horitzontal. Sistema utilitza sobretot a Orient Mitjà. **b. SECAM.V** *fr.* SECAM vertical. Sistema més antic encara utilitzat a França i l'actual CEI.
- secretari-a** *m. i f. a. angl.* secretary; *cast.* secretario-a. Persona encarregada del seguiment d'una tasca de gestió o producció. **b. secretària de producció** *angl.* production secretary; *cast.* secretaria de producció. Persona encarregada de la part administrativa de la producció. **c. secretària de rodatge** *angl.* script girl; *cast.* secretaria de rodaje. Persona responsable del seguiment general del rodatge. **d. secretari de direcció** *angl.* continuity clerk; *cast.* secretario de

direcció. Persona encarregada de la continuïtat de cadascuna de les preses que treballa al costat del director al llarg del rodatge.

seet it now loc. angl. Documental periodístic on la narració principal és interrompuda per la veu d'alguns testimonis.

sensor m. a. angl. sensor; **cast.** sensor. Circuit electrònic que es sensible a la llum, moviment, so, etc. **b. sensor d'imatge angl.** picture sensor; **cast.** sensor de imagen. Dispositiu que substitueix el tub de la camera a partir d'un mosaic de silicó amb una sèrie de fotodíodes alineats. També anomenat CCD. **c. sensor HAD angl.** Díode de buits acumulats. És un sensor de díode que incorpora una capa de forats acumulats en la seua superfície que redueix el soroll del corrent d'obscuritat, proporciona la reducció corresponent en el patró de soroll, així com una alta relació senyal-soroll. **d. sensor hyper HAD angl.** Manté els avantatges del sensor HAD amb la particularitat d'aprofitar la llum que aplega al xip quasi amb la seua totalitat. La sensibilitat d'un sensor HAD normal ha passat de F:5'6 a 2.000 Lux a F:8'0 a 2.000 lux en un sensor hyper HAD.

senyal m. 1.a. angl. signal; **cast.** señal. La informació d'àudio, vídeo, impulsos o dades que s'hi transmet, enregistra, reproduïx o rep mitjançant ones electromagnètiques. **b. senyal base abbrev. BS angl.** base signal; señal de sincronització cromàtica. El senyal base no conté imatge i l'àrea de vídeo activa es manté en el nivell *set-up*. **c. senyal base de vídeo abbrev. VBS angl.** vídeo base signal; **cast.** señal base de vídeo o de sincronització cromàtica de vídeo. És un senyal de vídeo compost on l'àrea de vídeo activa conté imatges o franges cromàtiques. **d. senyal de color angl.** colour signal; **cast.** señal de color. Qualsevol senyal en qualsevol punt d'un sistema de televisió en color que representa, totalment o parcial, els valors cromàtics d'una imatge de televisió. **e. senyal compost de vídeo angl.** vídeo composite signal; **cast.** señal de vídeo compuesto. Senyal electromagnètic compost pels punts de blanc i de negre, la salva de color, el pòrtic anterior, l'impuls de sincronisme horitzontal o línia, el pòrtic posterior, el nivell de sincronismes, el nivell de negre, el pedestal, el blanc de referència i el negre de referència. **f. senyal de crominància angl.** chrominance signal; **cast.** señal de crominància. La part del senyal de televisió que conté la informació cromàtica. **g. senyal d'escala angl.** test signal; **cast.** señal de escalera. Un senyal de prova que consisteix en una sèrie d'escalons de nivells similars a una escala. En aplicacions pràctiques va acompanyada dels impulsos d'esborrat i de sincronització. **h. senyal d'imatge angl.** image signal; **cast.** señal de imagen. El senyal que resulta del procés d'exploració. **i. senyal d'imatge en color angl.** colour image signal; **cast.** señal de imagen en color. El senyal elèctric que representa una informació completa sobre la imatge de color amb l'exclusió de tots els senyals de sincronització. Un senyal d'imatge de color típica consisteix en una luminància més una subportadora modulada amb informació de crominància. **j. senyal de luminància angl.** luminance signal; **cast.** señal de luminància. La part del senyal de televisió que representa la informació de brillantor o luminància. **k. senyal de prova d'interval d'esborrat vertical angl.** vertical blanking interval test signal; **cast.** señal de prueba de intervalo de borrado vertical. Senyals de prova que s'insereixen en una o més línies

- buides dels intervals d'esborrat vertical. **l. senyal prova d'impuls/barra** *angl.* bar/pulse test signal; *cast.* señal prueba impulso/barra. Un senyal de prova que conté, en una o més línies, un impuls de sinus quadrat i una barra blanca, que es transmeten tots dos amb els impuls de sincronització. **m. senyal de vídeo no compost** *angl.* no composite video signal; *cast.* señal de vídeo no compuesto. Un senyal que conté únicament el senyal d'imatge i els impulsos d'esborrat. **n. senyal/soroll** *angl.* noise/signal; *cast.* relación señal ruido. Relació logarítmica entre el nivell del senyal sota el tractament i el soroll no desitjable que l'acompanya. Quan major siga aquesta relació, major serà la qualitat de la imatge i el so. **2. angl.** cue; *cast.* gesto. Gesticulació del director o del realitzador per tal de començar una gravació o locució. **3. angl.** pilot; *cast.* chivato. Indicador lluminós o acústic d'un aparell que indica el començament d'una funció, les avaries, la marxa, el manteniment general i el final de les actuacions entre d'altres observacions d'ús.
- servidor** *m. angl.* server; *cast.* servidor. Ordinador central de gran capacitat que controla un nombre determinat d'ordinadors perifèrics de manera simultània o concurrent.
- share** *angl.* Audiència combinada, és a dir, llars que estan veient un programa en relació als llars que veuen la televisió en aqueix moment. Part de l'audiència total de les televisions que corresponen a cada cadena o cada programació. Contacte semanal del canal. Percentatge exposat a un determinat canal en una setmana durant almenys quinze minuts consecutius.
- sistema** *m. a. angl.* system; *cast.* sistema. Tècnica sistematitzada. **b. sistemes de televisió** *angl.* television systems; *cast.* sistemas de televisión. Diferents mecanismes per a la distribució i emissió del senyal de vídeo. Els sistemes coneguts fins ara són: el NTSC, PAL i SECAM. En l'actualitat s'està treballant en la investigació de sistemes d'alta definició i digitals que en un futur substituiran els sistemes analògics tradicionals. **c. sistema de càrrega** *angl.* loading system; *cast.* sistema de carga. Forma en què la cinta de vídeo es carrega i s'enfila a l'interior del magnetoscopi envoltant el tambor dels capçals. Segon la forma que adopta la cinta hi ha dos sistemes en U i en M. Els sistemes en U, utilitzats per alguns formats com el U- Matic, Beta, Betacam, etc. El sistema en M és l'utilitzat pels magnetoscòpis VHS i SVHS. **d. sistema de zones** *angl.* zone system; *cast.* sistema de zonas. Sistema de control del revelatge en funció de l'exposició. Aquest sistema estableix 10 zones que abasten tota la gama de possibilitats de reproducció del paper fotogràfic. la densitat de cada una d'aquestes zones correspon a un diafragma per damunt o per davall de la zona immediatament anterior o posterior. **e. sistemes de color** *angl.* colour systems; *cast.* sistemas de color. Tipus de codificació del color. v. norma.
- smartMedia** *angl.* Tipus de memòria extraïble per enregistrar imatges digitals amplament utilitzada en fotografia.
- SMATV** *angl.* Satellite Master Antena Television. Antena principal de televisió per satèl·lite.
- smear** *angl.* És un fenomen característic de les càmeres de CCD que es produeix quan es filma amb la camera un objecte o una font de llum. Aquest fenomen s'observa en el monitor com una franja vertical per

- damunt i per davall de l'objecte de la font de llum.
- SMF** *angl.* Arxiu estàndard MIDI. Format per a ubicar dades MIDI en un tipus d'arxiu es pot emprar en moltes aplicacions musicals en el tractament del so per ordinador.
- SMPTE** *angl.* Society of Motion Picture and Television Engineers. Organització nordamericana que recomana una sèrie de pautes tècniques en la producció cinematogràfica i televisiva
- SND** *angl.* Format d'arxiu de so de Macintosh d'enregistrament i lectura.
- SNG** *angl.* Satellite New Gathering. Nou Sistema de Transmissió per Satèl.lit. Transmissió i recepció d'imatges per satèl.lit.
- so m. a.** *angl.* sound; *cast.* sonido. Combinació de les diferents fonts d'àudio d'una producció audiovisual. v. àudio. **b. so analògic** *angl.* analogic sound; *cast.* sonido analógico. So enregistrat pel sistema tradicional de fricció i arrossegament del suport que té una pèrdua de qualitat en realitzar diferents generacions. **c. so ambient** *angl.* nat sound; *cast.* sonido ambiente. So d'ambient que existeix als llocs on es grava un programa. En el cas dels programes informatius, el so d'ambient és utilitzat com a fons per a superposar la veu. **d. so d'arxiu** *angl.* stock sound; *cast.* sonido de archivo. Sons enregistrats i degudament emmagatzemats per poder fer ús en la producció d'un programa o pel.lícula. **e. so de referència** *angl.* reference sound; *cast.* sonido de referencia. So d'ambient gravat durant el rodatge que s'utilitza d'orientació en el muntatge, doblatge o postsincronització. **f. so digital** *angl.* digital sound; *cast.* sonido digital. Sistema d'enregistrament i reproducció de so amb una tècnica de lectura que no desgasta el suport i permet la realització de diferents generacions sense pèrdua de qualitat. **g. so directe** *angl.* live sound, actual sound; *cast.* sonido directo. So que es percep en l'enregistrament d'un programa en directe. **h. so fotogràfic** *angl.* fotografic sound, optical sound; *cast.* sonido fotogràfic. So que coincideix amb les imatges. **i. so magnètic** *angl.* magnetic sound; *cast.* sonido magnético. So analògic de suport magnètic. **j. so òptic** *angl.* optikal soundtrack; *cast.* sonido óptico. Sistema d'enregistrament i reproducció del so emprat en els projectors cinematogràfics. Consisteix en unes línies sinusoidals impreses sobre la pista de so que modulen el feix lluminós d'una làmpada excitadora sobre una cèl.lula fotoelèctrica. Les variacions lluminoses es converteixen així en una variació del corrent elèctric que passa a un amplificador i a l'altaveu. **k. so preenregistrat** *angl.* playback; *cast.* sonido pregrabado. Reproducció de so preenregistrat sobre una actuació musical. **l. so sincronitzat** *angl.* sync sound; *cast.* sonido sincronizado. Quan el so d'una pista o del conjunt de la banda sonora coincideix amb la successió de les imatges.
- sorenson video** *angl.* Còdec de compressió de tecnologia *quicktime*. La qualitat d'aquest compressor és òptima fins i tot en taxes transmissió mínimes, cosa que el convertix en un candidat excel.lent per a comprimir vídeos per a publicar en pàgines *web*.
- soroll m. 1.a.** *angl.* noise; *cast.* ruido. Pertorbació elèctrica indiferent que tendeix a deteriorar la recepció normal d'un senyal transmés. **b. soroll aleatori** *angl.* random noise; *cast.* ruido aleatorio. Soroll tèrmic generat pel moviment dels electrons dins dels elements resistius dels equips electrònics. Aquest soroll es produeix per un gran nombre

d'impulsos de corrent molt reduïts de manera totalment aleatòria. El soroll aleatori apareix en forma de xicotets punts de color o en blanc i negre que espurnegen sobre la imatge de la televisió. **c. soroll impulsu** *angl.* pulsing noise; *cast.* ruido impulsivo. Soroll que es caracteritza per pertorbacions transitòries que normalment introdueixen els commutadors o relés. **d. soroll microfònic** *angl.* microphonic noise; *cast.* ruido microfónico. Franges horitzontals clares i fosques d'una imatge de televisió, que es mouen irregularment en direcció vertical. Aquestes franges són produïdes per la vibració mecànica dels elements d'un tub electrònic, cosa que origina una modulació espúria del senyal de vídeo. **2.** *angl.* background noise; *cast.* ruido de fondo. Soroll que queda de rerafons després d'haver sonoritzat un programa o una pel·lícula. També anomenat soroll d'arrossegament en el sistema d'enregistrament i reproducció analògics. **3. soroll publicitari** *angl.* publicity noise; *cast.* ruido publicitario. Tot allò que no s'até a la transperència de l'oferta i la demanda del mercat i no permet tenir referents clars per a negociar. Per exemple es considera soroll publicitari la contraprogramació, els descomptes o l'excés passe d'anuncis.

sound-track *angl.* **a. angl.** Banda internacional. **b. crear el sound track** *angl.* sound track editing; *cast.* crear la banda internacional. Elaborar la construcció i engalament de les diferents fonts d'àudio distints a la veu humana d'una producció. **c. refer el sound track** *angl.* sound track cutting; *cast.* rehacer la banda internacional. Procés de reedició de la banda internacional, generalment en l'operació de doblatge, com a conseqüència del seu mal estat i desincronització.

SPAN *angl.* Space Communications Network. Xarxa de comunicacions espacials.

spot *angl.* **1.** Anunci comercial de televisió de curta durada. **2.** Font d'il·luminació que té un reflector que concentra la llum, una lent de fresnel i un sistema d'enfocament que permet regular l'amplada de feix lluminós.

SSA *angl.* Serial Storage Architecture. Conjunt de discs durs que treballen en interfase d'emmagatzament de sèrie per tal d'aconseguir uns resultats òptims i permanents sense risc de pèrdues.

steadycam *angl.* Sistema de suspensió que amortigua els moviment de camera. Molt emprat als rodatges per tal d'aconseguir moviments de camera estables.

story board *angl.* Guió gràfic o visualitzat escena per escena i presa a presa. La publicitat utilitza habitualment aquest recurs en la fase de preproducció per tal de tenir un primer contacte amb el client.

story line *angl.* El conflicte matriu de qualsevol història que té una presentació, un desenvolupament i una solució. És convenient que no ocupe més de les cinc o sis línies.

subportadora *f. a. angl.* subcarrier; *cast.* subportadora. Bandes laterals de modulació d'un senyal de vídeo. **b. subportadora de color** *angl.* colour subcarrier; *cast.* subportadora de color. Quan les bandes laterals de modulació d'un senyal s'afegeixen a la luminància per a transmetre la informació de color.

superpancromàtica *f. angl.* superpanchromatic; *cast.* superpancromática. Pel·lícula pancromática especial que presenta una

- alta sensibilitat a la banda de radiacions del verd i del vermell, a les quals són poc sensibles les emulsions pancromàtiques normals.
- SVGA** *angl.* Super VGA. Targeta de gràfica d'un ordinador o projector de vídeo superior en definició a una VGA.
- S-VÍDEO** *angl.* Connexió d'entrada o eixida per a senyals de vídeo en separació de crominància i luminància.
- target** *angl.* **1.** Superfície entre l'objectiu de la càmera i els tubs o CCD on es forma la imatge en la càmera de vídeo. Es tracta d'un mosaic frontal sensible a la llum des d'on el feix electrònic d'exploració llig la imatge que es forma. **2.** Objectius claus que el màrqueting de l'empresa audiovisual es fixa. La publicitat i el control d'audiències tenen com a referent habitual el *target* del segment de població al qual va adreçat el producte.
- TBC** *angl.* Time Base Corrector. Corrector de Base de Temps. Dispositiu de processat del senyal de vídeo que estabilitza electrònicament la informació gravada.
- TC** *angl.* Time Code. Codi de temps.
- TCG** *angl.* Time Coder Generator. Sistema generador de codi de temps sobre un magnetoscopi.
- TCM** *angl.* Turner Classic Movies. Canal de la Turner que ofereix una oferta permanent de cinema clàssic.
- TCP** *angl.* Transmission Control Protocol. Protocol de control de transmissió.
- TCP/IP** *angl.* Transmission Control Protocol / Internet Protocol. Protocol de control de transmissió per accedir a Internet.
- teaser** *angl.* Promo.
- tècnic** *m. a. angl.* technical; *cast.* técnico. Persona encarregada del manteniment i del funcionament dels equips de producció audiovisual.
- b. tècnic de so** *angl.* sound technician; *cast.* técnico de sonido. Persona responsable de l'enregistrament i reproducció de qualsevol font d'àudio.
- c. tècnic de vídeo** *angl.* video technician; *cast.* técnico de vídeo. Persona encarregada de l'enregistrament i reproducció del senyal de vídeo en els paràmetres correctes.
- telecine** *m. a. angl.* telecine; *cast.* telecine. Aparell que permet a una càmera de vídeo recollir les imatges d'una pel·lícula cinematogràfica per tal de poder ser vistes posteriorment per televisió. Existeixen dos sistemes de conversió, bé a partir d'un dispositiu òptic o bé a partir de mecanismes electrònics.
- b. telecine plexor** *angl.* plexor; *cast.* telecine plexor. Projecta les imatges cinematogràfiques sobre l'objectiu d'una càmera electrònica de vídeo a través d'una connexió òptica anomenada plexor.
- c. telecine de punt volat** *f. angl.* flying spot; *cast.* telecine de punto volante. El telecine de punt volant és el que s'empra normalment a televisió i consisteix en una lectura directa de la pel·lícula per un feix de raigs catòdics.
- telecom** *angl.* Terminologia anglosaxona per referir-se a les telecomunicacions.
- teleport** *m. angl.* teleport; *cast.* telepuerto. Dispositiu que facilita la operativitat de muntada i de baixada d'un satèl·lit. Els teleports són ustas en les transmissions internacionals per satèl·lit.
- teleprompter** *angl.* Teleapuntador.
- televisió** *f. 1.a. angl.* television; *cast.* televisión. Sistema que permet

transmetre per enllaços terrestres, cable o satèl·lit una presentació electrònica d'imatges acompanyades d'una banda sonora. **b. televisió comercial** *angl.* commercial television; *cast.* televisión comercial. Canals de televisió privats o públics que utilitzen un sistema de finançament a partir de la publicitat. **c. televisió d'alta definició** *sigl.* TVAD *angl.* high definition television; *cast.* televisión de alta definició. Sistema que millora la qualitat de les imatges i incorpora una pantalla en unes proporcions més apaisades. **d. televisió de pagament** *angl.* Pay TV; *cast.* televisión de pago. Sistema de televisió codificat que sols permet la recepció a aquells usuaris abonats. **e. televisió digital** *angl.* digital television; *cast.* televisión digital. Conversió d'elements successius d'una imatge de televisió a una sèrie numèrica successiva que es transformarà posteriorment en una sèrie d'elements de brillantor i d'imatge. El sistema de producció i difusió de programes en imatge i so digital en l'actualitat està en fase d'experimentació. Els grans avantatges que aportaria serien l'alta definició d'imatges i la gran possibilitat de multigeneració. **f. televisió en blanc i negre** *angl.* black and white television; *cast.* televisión de blanco i negro. Primer sistema de transmissió televisiva que sols treballava a partir de l'escala de grisos en el procés de formació de les imatges. **g. televisió en color** *angl.* colour television; *cast.* televisión de color. Sistema actual de transmissió televisiva que ha incorporat la gama cromàtica en el procés de formació de les imatges. **h. televisió espectacle** *angl.* infoshow; *cast.* televisión basura. Televisió comercial que té una programació de baixa qualitat i sense escrúpols on el mòbil principal és obtenir la màxima audiència. **i. televisió per cable** *angl.* cable television; *cast.* televisión por cable. **j. televisió interactiva** *angl.* interactive television; *cast.* televisión interactiva. Sistema de recepció de televisió digital que permet la participació de l'espectador en alguns programes o publicitat. **j. televisió privada** *angl.* commercial television; *cast.* televisión privada. Televisió que el seu sistema de finançament depèn dels moviments del lliure mercat. **k. televisió pública** *angl.* public television; *cast.* televisión pública. Televisió que el seu sistema de finançament depèn en gran mesura dels pressupost d'un estat o nacionalitat. **l. televisió tabloide** *angl.* tabloid television; *cast.* televisión tabloide. Programes de televisió que potencien les inclinacions voyeurístiques de l'espectador a partir de l'experiència de la premsa sensacionalista. **m. televisió temàtica** *angl.* thematic television; *cast.* televisión temàtica. Model televisiu de pagament que oferta canals de programació monogràfica sobre un tema. **n. televisió sota demanda** *angl.* television on demand; *cast.* televisión bajo demanda. Oferta de televisió de peatge que permet accedir en qualsevol moment a un catàleg de programes de contigus audiovisuals com: shows, pel·lícules, documentals, sèries, etc. **r. televisió via satèl·lit** *angl.* satellite television; *cast.* televisión via satélite. Sistema de transmissió de televisió a llarga distància i de cobertura mundial des d'una estació reemissora ubicada en un satèl·lit d'òrbita terrestre. **2.** *angl.* television set; *cast.* televisión. Aparell domèstic de recepció de televisió. Televisor.

television on demand *angl.* Televisió sota demanda.

telnet *angl.* Categoria de programes que permeten a l'usuari accedir directament a altre ordinador com si estigués treballant físicament amb

- ell.
- THX** *angl.* Tomlinson Holman Experiment. Sistema d'audició digital especial de les sales de cinema creat per Lucasfilm que també està comercialitzat per al consum domèstic.
- TIFF** *angl.* Tagged Image File Format. Format d'arxiu d'imatges etiquetades en el qual treballen les principals plataformes de maquetació i retoc fotogràfic sense cap tipus de compressió.
- timming** *angl.* Temps i ritme marcats en el muntatge d'un programa.
- transferència** *f.* **1.** *angl.* transfer; *cast.* transferencia. Pas de senyal d'un centre emissor a un altre. **2.a.** *angl.* transfer; *cast.* transferencia. Pas d'un format o suport a un altre. **b. transferència a pel·lícula** *angl.* film transfer; *cast.* transferencia a película. Pel·lícula cinematogràfica d'alta qualitat realitzada a partir d'una cinta original de vídeo.
- transferir** *v. tr.* **1.** *angl.* to transfer; *cast.* transferir. Passar senyal d'un centre emissor a un de receptor. **2.** *angl.* to transfer; *cast.* transferir. Canviar el format o suport d'un producte audiovisual.
- transmissió** *f.* **a.** *angl.* broadcasting; *cast.* transmisión. Emissió del senyal de radiotelevisió des d'una estació emissora a altra de receptora. **b. transmissió de programes sonors** *angl.* sound program broadcasting; *cast.* transmisión de programas sonoros. Transmissió de programes sonors que es rep de manera simultània en un o més països. **c. transmissió de televisió** *angl.* television broadcasting; *cast.* transmisión de televisión. Transmissió de programes de televisió que es rep de manera simultània en un o més països. **d. transmissió en color** *angl.* colour broadcasting; *cast.* transmisión en color. La majoria de les transmissions de senyal de televisió que es produeixen en l'actualitat, on la portadora de vídeo representa els valors de crominància i luminància de la imatge electrònica. **e. transmissió òptica** *angl.* opto transmission; *cast.* transmisión óptica. Transmissió d'informació a partir d'una xarxa de fibra òptica.
- transponedor** *m.* *angl.* transponder; *cast.* transponedor. Canal reemissor de satèl·lit que serveix d'enllaç entre el centre emissor i els punts de recepció. La majoria de satèl·lits de comunicacions tenen un mínim de 24 transponedors.
- trim** *angl.* Procés on s'elimina la informació no seleccionada en una edició no lineal. Després d'haver utilitzat aquest comandament el programa contindrà els fotogrames seleccionats a l'escriptori d'edició.
- trolley** *angl.* Dispositiu amb rodes sobre el qual la camera pot manejar-se mentre que es filma.
- TVAD** *cat.* Televisió d'Alta Definició. HDTV.
- TVE** *cast.* Televisión Española. Televisió pública de l'administració central de l'estat espanyol.
- TVI** *cast.* Televisión Interactiva. Televisió interactiva.
- UER** *angl.* European Broadcasting Union. Unió Europea de Radiodifusión. Associació no-lucrativa composta per les organitzacions de ràdio-televisió d'Europa i altres països del món amb seus a Ginebra i Brussel·les.
- UIT** *angl.* International Telecommunication Union. Unió Internacional de Telecomunicacions. Organització de països per a mantenir i ampliar la cooperació internacional a fi de millorar i racionalitzar la utilització de tot tipus de telecomunicacions. Es tracta d'un organisme especialitzat de

les Nacions Unides.

U-matic *angl.* Format d'enregistrament de vídeo industrial de cinta de 3/4 de polzada.

UMTS *angl.* Universal Mobile Telephone System. Tercera generació de telefonia mòbil que unifica les transmissions i dona la possibilitat a la transmissió de dades a banda de la veu.

unit manager *loc. angl.* Productor en el sentit europeu.

unitat *f. a. angl.* unit; *cast.* unidad. Conjunt d'equipament en la producció de programes. **b. unitat de control de camera** *abrev. CCU angl.* camera control unit; *cast.* unidad de control de cámara. Unitat independent que conté els controls necessaris per a ajustar i regular el funcionament de la camera. **c. unitat de gravació** *angl.* recording unit; *cast.* unidad de grabación. Equipament que permet l'enregistrament del so i/o les imatges. **d. unitat de volum** *angl.* volume unit; *cast.* unidad de volumen. Unitat de referència del nivell d'àudio que indica el valor mig del so, no el del pic. **e. unitat esclava** *angl.* secondary unit; *cast.* unidad esclava. Unitat de gravació o reproducció de suport o recanvi de la unitat principal. **f. unitat mòbil** *angl.* broadcast vehicle, mobile control room; *cast.* unidad móvil. Vehicle o vehicles i el seu equipament que s'utilitzen per a la producció d'un programa fora de les instal·lacions i estudis de l'emissora.

UNIX *angl.* Sistema operatiu molt potent i hàgil per a treballar en xarxes.

USB *angl.* Universal Series Bus. Connector bus de sèrie universal de qualsevol plataforma informàtica.

USM *angl.* **1.** Ultrasonic System Motor. Sistema de Motors Ultrasònics. Molt utilitzat als objectius de la sèrie de càmeres EOS de *Canon*. **2.** Tipus de connexió informàtica de grans prestacions

VDSL *angl.* Very High Bit-Rate Digital Subscriber Line. Tecnologia del tipus DSL sota línies de parell trenat a una velocitat d'entre 1,54 Mbps i 52 Mbps i una distància de funcionament entre els 305 m als 1.371 m sobre un cable del tipus AWG24.

vectorscopi *m. angl.* vectorscope; *cast.* vectorscopio. Instrument d'avaluació del senyal de vídeo que reproduïx en pantalla els valors relatius al croma, en quant a fase i amplitud.

velocitat *f. 1.a angl.* speed; *cast.* velocidad. Successió d'imatges per segons per tal d'aconseguir una cadència visual normal. **b. alta velocitat** *angl.* high speed; *cast.* alta velocidad. En el cas de sobrepassar els 25 *frames* o 24 fotogrames per segon s'aconseguirà una velocitat alta de filmació o d'obturació amb la qual cosa es facilitarà la camera lenta. **c. baixa velocitat** *angl.* long speed; *cast.* baja velocidad. Quan es filma per sota dels 25 *frames* o 24 fotogrames per segon. **2. angl.** speed; *cast.* velocidad. La velocitat també és aplicada als moviments de camera o *tràvelings*, a les panoràmiques i als moviments òptics. En aquests casos segons la intensitat en que es produeix el moviment la catalogarem de velocitat lenta, normal i ràpida. **3. velocitat d'obturació** *angl.* shutter speed; *cast.* velocidad de obturación. Temps que l'obturador està obert deixant passar la llum sobre el pla focal de la camera.

VGA *angl.* Video Graphics Array. Matriu de gràfics de vídeo. Tarjeta de vídeo de resolució bàsica (960 x 720 píxels) que porten alguns ordinadors domèstics i projectors de vídeo.

VHD *angl.* Video High Density. Vídeo d'Alta Densitat. Sistema de videodisc desenvolupat per JVC.

vídeo *m.* **1.a.** *angl.* videotape; *cast.* vídeo. Aparell en capacitat de reproducció i/o d'enregistrament de senyal de televisió. També anomenat magnetoscopi. **b. vídeo domèstic** *angl.* home video; *cast.* vídeo domèstico. Aparells que treballen en sistemes domèstics de reproducció d'imatges com el VHS, SVHS, BETA, Hi 8, V-2000, Vídeo-8, etc. **c. vídeo industrial** *angl.* video industrial; *cast.* vídeo industrial. Aparells de millor qualitat que s'utilitzen en la producció de programes de publicitat industrial. Els sistemes *Umàtic* alta banda i baixa banda han estat els més utilitzats en els darrers anys. **d. vídeo professional** *angl.* broadcast; *cast.* vídeo professional. Sistemes de producció i reproducció d'imatges electròniques homologats a les normes de difusió televisiva dels canals de televisió. Aquests aparells ofereixen la màxima qualitat i disposen de diferents formats en el mercat com el *Betacam* i *MII* en mitja polzada o els magnetoscopis de cinta de polzada. **2. vídeo analògic** *angl.* analog video; *cast.* vídeo analógico. Els diversos components que configuren i representen els elements de la imatge electrònica/analògica tradicional de televisió. **3. vídeo digital** *angl.* digital video; *cast.* digital vídeo. Sistema de formació de les imatges en moviment a partir de la captació de la informació bit a bit en una codificació binària. Aquest sistema és el que acabarà substituint la imatge electrònica. **4.a.** *angl.* vídeo; *cast.* vídeo. Nou gènere de producció de programes. **b. vídeo art** *angl.* vídeo art; *cast.* vídeo arte. Programes d'experimentació amb la combinació de la utilització de la tecnologia audiovisual i la creativitat artística. **c. vídeo didàctic** *angl.* instructional video; *cast.* vídeo didáctico. Vídeo concebut per ser utilitzat en el món educatiu. També anomenat vídeo educatiu. **d. vídeo pel·lícula** *angl.* video-film; *cast.* videopelícula. Pel·lícules de segona categoria destinades a l'emissió en televisió. També anomenades telefilms.

video-assist *angl.* Equip de vídeo que es pot acoblar a les càmeres cinematogràfiques.

videoconferència *f.* *angl.* videoconferencing; *cast.* videoconferencia. Sistema que utilitza l'àudio i les imatges per tal d'intercomunicar-se des de diferents punts. Aquesta tecnologia pot utilitzar microones, satèl·lit, línies telefòniques o fibra òptica per a trametre els senyals de punt a punt. També pot rebre el no de teleconferència.

videodisc *m.* *angl.* videodisc; *cast.* videodisco. Sistema electro-mecànic que utilitza una tecnologia làser per a la lectura d'un suport en disc. Aquests aparells són d'una gran qualitat de lectura d'imatges.

videofreqüència *f.* *angl.* video frequency; *cast.* videofrecuencia. Freqüència corresponent a un senyal d'imatge de televisió.

videotext *m.* *angl.* videotext; *cast.* videotexto. Sistema telemàtic interactiu on l'intercomunicació es realitza per cable o per línia telefònica.

videowall *angl.* Monitor gegant format per múltiples monitors sincronitzats per un programa.

viewdata *angl.* Sistema de transmissió de textos per televisió a partir de la xarxa telefònica i amb la tecnologia del videotext.

vilaweb *cat.* Conjunt de recursos i informacions locals, comarcals i

- regionals en català que es poden trobar a la xarxa.
- virtual** *adj.* **1.** *angl.* virtual; *cast.* virtual. Referent a una imatge formada segons el principi de la física mitjançant mecanismes òptics i que encara no està enregistrada en cap suport. **2.** *angl.* virtual; *cast.* virtual. Característica de les imatges generades pels ordinadors que simulen espais reals.
- VITC** *angl.* Vertical Interval Time Code. Codi de temps d'interval vertical.
- VITS** *angl.* Vertical Interval Test Signals. Codi Vertical de Senyal. Senyals d'inserció especials utilitzats per a mesures tècniques, monitorització i correcció d'errors de transmissió.
- VOD** *angl.* Video on Demand. Vídeo sota demanda. Sistema de selecció d'un material videogràfic per a visionar o registrar sobre una oferta d'una llibreria o programació televisiva o cinematogràfica.
- VPS** *angl.* Video Programming System. Systema de programació de vídeo.
- WAP** *angl.* Wireless Application Protocol. Telefonía mòbil que permet serveis interactius i Internet.
- WAV** *angl.* Format de fitxer d'àudio emprats per la plataforma Windows.
- web TV** *f. angl.* web TV; *cast.* web TV. Sistema d'accés a programes televisius a través d'Internet o xarxes locals.
- webcam** *f. angl.* webcam; *cast.* webcam. Camera de baixa resolució connectada a l'ordinador que permet lliurar imatges digitalitzades en moviment a través de la xarxa.
- W-VHS** *angl.* Format de vídeo de JVC presentat el 1993. Enregistra senyals de TVAD analògiques.
- XDSL** *angl.* Digital Subscriber Line. Tota la família de tecnologies que utilitzen una línia de parell de coure com a mitjà de transmissió.
- XGA** *angl.* Extended Graphics Architecture. Tarjeta de vídeo per ordinador d'arquitectura gràfica expandida.
- XLR** *angl.* Connector Cannon.
- XVGA** *angl.* Extended VGA. Targeta VGA de vídeo de gran resolució.
- zebra** *m. angl.* zebra; *cast.* cebra. L'indicador de zebra del nivell de vídeo és utilitzat com una referència per a la selecció de l'obertura de l'iris segons les condicions d'il·luminació.

6.2. Entrevistes:

- ALFONSO, Domingo (2001): Productor Executiu d'Argonauta. Madrid.
 — *Estat de la situació en la producció de documentals a Madrid.*
- AMBRÓS, Jordi (2001): Director del departament de documentals de TV3. Catalunya.
 — *Balànç de la producció i emissió de documentals de TVC.*
- BALLÓ, Jordi (2000): Universitat Pompeu Fabra. Barcelona.
 — *La tradició en la creació de documentals*
- BAQUER, Oriol (2001): Distribuïdor de documentals. Slot Audiovisuals. Barcelona.
 — *Situació de la distribució de documentals a Espanya.*
- BUSTAMANTE, Enrique (2000): Universidad Complutense de Madrid.
 — *Les influències de la televisió sobre el gènere documental.*
 — *Les noves oportunitats en la difusió de documentals des de la televisió temàtica.*
 — *El valor del cable i els serveis interactius.*
- CASTELLS, Manuel (2001): Universitat Oberta. Catalunya.
 — *Lliçó magistral. Dr. Honoris causa per la Iniversitat de València.*
- CORRAL, Domingo (2001): Director de TCM. Madrid.
 — *El nou mercat televisiu.*
 — *Nous formats de continguts audiovisuals per a televisió i PC.*
 — *Video recepció a través de VTRs digitals.*
- CORTÉS, José Angel (2001): Universidad Cardenal Herrera. Madrid.
 — *El gènere documental sempre ha estat en l'avanguardia de les innovacions tecnològiques.*
 — *Documentals i pelotelevisió.*
 — *Els documentals en la televisió comercial.*
 — *El narrowcasting i la nova oferta de finestres documentals.*
- FERRADA, Gustavo (2001): Productor Executiu de Sogecine. Madrid.
 — *Desenvolupament de projectes.*
 — *Tecnologia digital.*
- FOLCH, Ramón(2000): Setep Audiovisuals. Barcelona.
 — *Una nova concepció dels documentals de natura.*
 — *Perfil de la sèrie Mediterrània.*
 — *Tècniques emprades en el rodatge de Mediterrània.*
 — *Recursos de postproducció de Mediterrània.*
- GONZÁLEZ, Jesús (2001): Subdirector de Programes Documentals. TVE. Madrid:
 — *La situació del documental a Espanya i la presència a TVE2.*
- GONZÁLEZ, Joan (2000): Productor executiu de Paral.lel 40. Catalunya.
 — *Certàmens i mercats.*
 — *Els costos de producció.*
 — *Els documentals i la televisió.*
 — *DOCUS: la primera associació de productors de documentals.*
 — *Els diferents formats televisius i la possibilitat d'interacció.*
 — *La producció de documentals.*
 — *El perfil del nou productor.*
 — *Els ajuts al desenvolupament de projectes i a la producció.*
- HERNÁNDEZ, Jesús (2001): Director del programa MEDIA en Espanya. Madrid.

- *Ajudes de la CE al desenvolupament de projectes, producció i distribució de documentals.*
- HERRALDE, Gonzalo (2001): Director de documentals i distribuïdor editorial. Madrid.
 - *La distribució de documentals a través del sistema editorial.*
- JORDANA, Albert (2001): Director de Geoplaneta. Barcelona.
 - *Geoplaneta aposta per la producció pròpia.*
 - *Els documentals en el marc televisiu.*
 - *El nivell de producció aliena en Geoplaneta.*
- LABRADA, Fernando (2000): Director de MRC. Madrid.
 - *La nova economia i la producció audiovisual.*
 - *La producció digital.*
- LARIOS, Carmen (2001): Productora executiva del Discovery Channel. USA.
 - *Cóm es realitzen els contactes entre la producció independent i el Discovery Channel.*
- LEÓN, Bienvenido (2001): Universidad de Navarra. Pamplona.
 - *Nous perfils professionals en la producció digital.*
 - *Adquisició i postproducció digital en la realització de documentals.*
 - *Modes de producció de documentals.*
- LINARES, Javier (2000): Productor ejecutivo de Transglobe. Madrid.
 - *Antropologia i natura són les preferències temàtiques.*
 - *Les expectatives de producció són molt bones.*
 - *La distribuïdora Godwana Films és el mitjà habitual de distribució.*
 - *La durada dels capítols o les sèries produïdes està en els 60'.*
 - *Equips de personal en el rodatge.*
 - *Estructura empresarial.*
 - *No es planteja entrar en grans produccions.*
 - *La producció de ficció no es l'objectiu de la productora.*
 - *Desenvolupament de projectes.*
 - *El valor de les peces minidocumentals.*
 - *Models de producció.*
 - *Producció independent especialitzada en documentals televisius.*
 - *El perfil del productor executiu.*
 - *Adquisició en vídeo digital.*
 - *Una preferència especial per les rutes.*
 - *Relació de sèries produïdes.*
 - *Perfil de Transglobe.*
- MATAIX, Jordi (2000): Universitat Politècnica de Catalunya.
 - *Format digital únic.*
 - *Xarxa única de transmissió de qualsevol informació.*
- PÉREZ, Enric (2001): Distribuïdor cinematogràfic i director dels multimes
VERDI. Barcelona.
 - *La distribució de documentals a les sales comercials.*
- PEREZ ORNIA, José Ramón (2000). Universitat Complutense i Director de l'Anuari de GECA. Madrid.
 - *La caiguda de la presència de documentals davant la televisió comercial.*
- REZOLA, María (2000). Directora de Documania. Madrid.
 - *Les cadenes digitals tenen un altre control de audiometria.*
 - *Certàmens i mercats de documentals.*

- *La publicitat en la nostra oferta ha d'estar tractada d'altra manera.*
- *Sols es plantejem alguna coproducció i cap producció pròpia.*
- *Existeix molta petita empresa de producció de documentals.*
- *El doblatge és molt important en la nostra fórmula televisiva.*
- *El perfil de documania i la seua història.*
- *Els documentals interactius van a obrir un altra forma de consum televisiu.*
- *Les docusèries no han acabat d'entrar en Espanya, però han funcionat molt bé a Catalunya.*
- *El valor dels dret d'antena i els preus d'emissió de les temàtiques són molt baixos.*
- *Els grans formats sobre temes socials o científics funcionen molt bé a les televisions comercials.*
- *La presència del documental en la oferta televisiva espanyola.*
- *Els documentals que El canal + estrena en primícia després passen per Documania.*

RIOYO, Javier (2001): Director i realitzador de documentals. Madrid.

- *Els documentals són una altra forma de fer cine.*
- *Les càpsules documentals tenen una gran utilitat avui.*
- *També hi ha documentals amb figuracions o dramatitzacions.*
- *Els documentals d'encàrrec han de tenir també una empena d'autor.*
- *Les primeres produccions.*
- *Admiració per l'obra de M. Patino.*
- *Preferències i influències de la història documental.*
- *El documental tornarà a les sales.*
- *Rodar en digital és el futur.*
- *El pas del documental del cine a la televisió.*

RODRÍGUEZ, Francisco (2001). Filmax. Barcelona.

- *Difusió segons formats i durada.*
- *Les preferències documentals de les televisions espanyoles.*
- *La producció digital implica una baixada de costos.*
- *La producció independent i de qualitat té un mercat segur.*
- *Preus de producció i distribució.*

SALAS, Sonia (2001). Multicanal. Directora de Odisea. Madrid.

- *Política de compres.*
- *Altre plantejament audiomètric.*
- *El doblatge és necessari en la oferta temàtica.*
- *La interactivitat serà un valor afegit.*
- *No es cobreix el mercat hispanoparlant.*
- *Perfil del canal Odisea.*
- *Dret i preus d'emissió baixos.*
- *Forta presència de la producció europea en la programació.*
- *Poques produccions pròpies i de baix cost.*
- *Perfil professionals a les televisions temàtiques.*
- *Els canals temàtics programen més que empaqueten.*
- *La presència de temàtica hispana està incorporada a la programació.*
- *Temàtica molt variada com a canal generalista de documentals.*

SOLÉ, Lluís (2001): Panasonic Espanya. Barcelona.

- *Avantages de la filmació digital en cameres de frame variable.*
 - *L'adquisició digital encara no substitueix el cel.luloide cinematogràfic.*
 - *Els suports digitals de captació actuen sobre cinta, mentre que la postproducció o emissió treballa sobre disc.*
 - *Còdecs DCT.*
 - *DVCPro HD i D5 HD.*
 - *La majoria de formats acaben sent compatibles.*
 - *MPEG, VD i DCT.*
 - *Als Estats Units s'ha apostat per l'alta definició.*
- SOLER, Llorens (2000): Realitzador i director de documentals. Barcelona.
- *La televisió pública ha passat als segons canals l'oferta de documentals.*
 - *L'autoria ha d'estar reflectida en l'obra documental.*
 - *El documental és una altra forma de fer cine.*
 - *La televisió ha creat altres modalitats de documentals.*
 - *Ni el relat de ficció ni el documental poden desaparèixer.*
 - *El guió documental està acabat quan s'acaba el muntatge.*
 - *La interactivitat i les tecnologies digitals portaran grans progressos al gènere.*
 - *El muntatge és clau en el procés de producció documental.*
- TEALCHI, Stefano (2001): President d'EDN. Itàlia.
- *Què és i què significa EDN.*
- ÚBEDA, Joan (2000): Realitzador de TV3 i Madiapro. Barcelona.
- *Les docusèries no han funcionat bé a Espanya perquè es programa comercialment.*
 - *Les audiències es fan creant hàbits.*
 - *Cóm va nàixer Bellvitge Hospital.*
 - *Diferències entre reportatge i documental.*
 - *Relació del documental entre el cinema i la ficció.*
 - *No importa la tecnologia que utilitzem en la realització dels docusoaps.*
 - *La postproducció digital sempre ens dona més possibilitats.*
 - *Les primeres produccions digitals també son costoses.*
- ZAPARDIEL, Rafael (2001): Quantel Espanya. Madrid.
- *El cinema electrònic.*
 - *Integració de diferents formats en la postproducció.*
 - *La postproducció de documentals.*

6.3 Guió del documental resum. *Les mil i una cares de la realitat*

Bloc 0: Careta d'entrada

Careta de presentació amb la imatge corporativa que s'ha generat també per al multimèdia amb una duració que no sobrepassi els 30". Amb banda sonora pròpia o a partir de la banda sonora d'alguna sèrie o documental famós.

S'ix des de negre amb una trencada d'imatges a través de finestres successives o semblant on apareguen formats molt diferents de documentals.

D'entre tots ells es compondrà el logotip i el fons en negre, composició que ha de ser la mateixa que la de la pàgina inicial de l'hipermèdia.

El títol apareix al final i fos a negre.

Bloc 1: què entenem per documental

Les imatges que acompanyen a aquesta narració inicial han de ser plans de diversos documentals encadenats lentament on apareguen elements de reportatges (Documents TV antics) cine informatiu o cine documental (NODE, Berlín simfonia d'una Ciutat, Triumph de Willens, la Batalla d'Alger...) mesclats amb algun tros d'Aquesta és la meua Terra, Cinema Verité, o El Laberint del Tibet...

Abans de narrar haurem de començar des de negre amb una escena cinematogràfica de la Batalla d'Alger i un poc de Cinema Verité i Les Hurdes: terra sense pa (15" o 30") que es pugui enganxar bé. Després abaixarem la banda sonora i començarà el relat del narrador amb el fons d'imatges citat.

OFF1:

La representació de la realitat a través dels documentals té una certa complexitat, donada la seua dispersió i la seua relació directa amb els punts de vista segons siga contemplada. El gènere documental tindrà llavors un marge de maniobra argumental amb un recorregut entre la descripció objectiva i la narració compromesa.

La frescor de la seua planimetria, l'atemporalitat discursiva, la gran diversitat de representacions o la força focalitzadora del muntatge li concediran un gran potencial

manipulador i creatiu.

Llorenç Soler (00:19-02:23) parla sobre una escena de Triumph de Willens i al moment apareix donant el seu punt de vista del que significa el muntatge per al documental. Abans i després de la seua aparició deixem alguna escena curta significativa amb so diegético propi.

OFF2:

El gènere documental s'ubica entre la versemblança pròpia del relat filmic i el realisme del reportatge o les notícies. El seu gran recorregut temàtic i les diverses modalitats expressives entre aquests dos pols ens donen una amalgama de solucions. Posar límits al gènere per a resoldre on comença i on acaba seria difícil i tal vegada inútil, atés que existeixen documentals amb dramatitzacions o reportatges d'investigació que utilitzen un llenguatge més cinematogràfic.

Per tant, el documental pot definir-se com un relat filmic que representa fragments de la realitat des de diferents punts de vista i modalitats expressives segons el nivell d'intervenció o compromís del seu director.

Llorenç Soler (00:00-01:39) parla de les fonts cinematogràfiques del documental. La seua aparició arriba després de les escenes documentals i la seua fi s'anticipa amb una escena i so que ens passaran al següent bloc, en aquest cas Nanook...

Bloc 2: corrents històrics

Escenes de R. Flaherty en Nanook l'Esquimal i els Homes d'Aran. Es comença amb elles (uns 15") i després s'utilitzen de fons visual i es baixa la seua banda sonora mentre es narra.

OFF3:

Els primers documentalistes com Robert Flaherty, John Grierson, Jean Rouch, Cavalcanti, Humprey Jennings, Pare Lorentz o Paul Rotha entenen el documental com un tractament creatiu de la realitat, però tindran diferents formes d'expressar-ho.

Breu pausa

A l'antropologia social de la filmografia de Flaherty, que ens ensenya altres formes de vida i costums d'una realitat llunyana al nostre quefer diari, se li anteposa el documental de

contingut social de l'escola anglesa Grierson, que es preocupa de temes sobre la realitat més immediata com l'educació, el medi ambient, l'economia, o la vivenda a fi de denunciar, reflexionar o divulgar diferents temes de la convulsió social de l'època.

Breu pausa amb imatges sobre 30'S Britain que ja vénen des de la meitat del paràgraf anterior.

Uns altres dels corrents històrics és la del documental ideològic que encapçala Dziga Vertov. Ara el documental serveix de ferramenta en la transmissió ideològica i el seu sentit artístic passa a un segon pla. Aquest tipus de documentals tindrà expressions molt significatives posteriorment a Alemanya, Itàlia o Espanya amb la presència dels règims totalitaris entorn de la II Gran Guerra europea amb l'exhibició del cinema informatiu i ideològic.

Pausa breu de narració sobre imatges i banda sonora en primer pla del NODO.

Encadenat lent que deixa pas a escenes i entrevistes del que va ser el cinema verité narrat i explicat per Karel Reisz (05:32-07:38) que deixarem amb so diegètic durant tot el fragment. Trencarem a tall si es possible amb escenes de documentals de natura i després d'escoltar els sons naturals breument entrarà L'off4 amb la continuació d'imatges de documentals d'història natural sobre animals.

OFF4:

Els corrents del cine documental o cine de no ficció troben influències d'una banda en la història cinematogràfica i per altra en la història més contemporània del mitjà televisiu. En aquest sentit, la televisió de les últimes dècades ha convertit els documentals d'història natural en una referència obligatòria.

Ramón Folch(1:29-2:28 parla sobre el que han sigut i han de ser els documentals de naturalesa) sobre fons sonor suau d'animals i després naturalesa documental sobre Lapònia. A l'última part del seu discurs ixen imatges de Mediterrània que al·ludeix i que continuen durant uns pocs segons una vegada que ha acabat el seu discurs per a ser enganxades amb una seqüència parlada de David Attenbourg que obri el següent bloc.

Bloc 3: producció i difusió de documentals

Documental sobre Les Meravelles de David Attenbourg parlant (mantenir 15" o 20" segons l'escena escollida) que aplegaran fins l'entrevista que comença la tercera part.

José Ángel Cortés (00:00-02:01) parla del documental en la paleotelevisió. Cal tapar el bust parlant puntualment amb imatges al·lusives a algun tipus de documental de què al·ludeix.

OFF 5:

Imatges sobre l'arribada de la TV, satèl·lit Espútnik, i alguna sèrie antiga de National Geographic o semblant i per al segon paràgraf Documents TV i/o Vida de Moro com factual documentary significatiu.

Amb l'arribada de la televisió el documental trobarà el seu millor aliat. La difusió televisiva li farà arribar al gran públic, cosa que la distribució cinematogràfica no li garantia.

La televisió l'absorbirà traspasant-li les seues inèrcies i rutines. El documental passarà a serialitzar-se, el relat d'autor perdrà presència i el discurs de la premsa o la radio marcaran moltes de les seues pautes argumentals. Serà el preu a pagar per la quota d'emissió en la pantalla televisiva.

Enrique Bustamante (00:22-01:22) parla de la influència del discurs periodístic i radiofònic. Muntatge d'imatges inicials del documental de Javier Rioyo sobre Federico García Lorca per al off 6.

OFF 6:

Però la televisió amb el pas del temps estimularà la realització de modalitats documentals molt dispars. Les noves formes expressives es multiplicaran. I la capacitat creativo-discursiva dels documentalistes aprofitarà elements cinematogràfics i televisius per a desenvolupar nous formats televisius.

Joan Úbeda (00:00-01:04) parla sobre el documental com a gènere híbrid entre el cine i la televisió. Des de l'última part del seu discurs inserim escenes de documentals experimentals com Prisma o Arsenal Atlas. L'off 7 mostra viatges d'Al Filo de lo Imposible i de Lonley Planet. La segon part de l'off 7 entra amb docusoap català (Explica'ns la teva vida o altres) que donarà pas als vídeos educatius.

OFF 7:

El maridatge del documental i la televisió ha arribat fins als nostres dies. Tal vegada, sense la televisió, el gènere

documental no hagués desenvolupat les seues enormes possibilitats narratives i creatives. Formats d'avantguarda, docusèries, docudrames, antropologia social, estils de vida, viatges, divulgació científica, documentals històrics o sobre temes socials han emplenat la programació dels espais documentals de les principals cadenes televisives dels últims temps.

Sobretot la televisió ens ha donat un documental més divulgatiu que ens descriu els temes des d'una intencionalitat reflexiva o expositiva segons casos. I a més a més, l'ha convertit en ferramenta de suport educatiu a través de diversos documentals didàctics de la programació de la televisió educativa.

Pausa narrativa amb documentals educatius en so en primer pla alguns segons (Cursos d'idiomes, Viatge al Cos Humà, Neanderthal...) que ja ocupaven part del segon paràgraf.

J. Ramón Pérez Ornia (00:00-01:34) parla de l'impacte negatiu que té la televisió comercial sobre el documental. Ix parlant sobre espais documentals produïts per les televisions regionals (TV3, Tvgallega, TVV) que cobriran el següent bloc narratiu.

OFF 8:

L'arribada de la televisió comercial dels últims temps ha significat una reducció dràstica de la presència de documentals en les principals cadenes públiques i els nous canals privats. Ara la figura del programador és qui decideix els continguts que alimenten la continuïtat del flux televisiu segons la demanda de l'audiència.

Mentre el documental, com a peça de valor educatiu i cultural d'un servei universal que oferien les televisions públiques, ha hagut de buscar altres finestres d'exhibició a partir dels segons canals de les televisions generalistes o des de l'oferta de les televisions autonòmiques.

Bloc 4: la producció de documentals a l'era digital

José Ángel Cortés (01:36-02:54) parla sobre el documental com a gènere indestructible que està al front de tots els formats televisius. Imatges de documentals produïts per a ser exhibits en tecnologia IMAX i noves tècniques animàtiques mostrades al making off de Caminando entre

Dinosaurios.

OFF 9:

L'arribada de la televisió digital i la possibilitat de la multidifusió de programes des de diferents plataformes, han canviat el concepte del consum televisiu. La nova televisió modula i fracciona la seua oferta segons les necessitats individuals dels telespectadors que es transformen en els vertaders programadors amb capacitat d'elegir allò que prefereixen. Per exemple, poden viatjar virtualment o preparar els seus viatges, com és el cas que ofereixen ja alguns canals microtemàtics de viatges.

Albert Jordana(14:08-15:41) parla sobre Geoplaneta com una forma de viatjar en directe. Entra parlant sobre imatges de Geoplaneta i quan acaba entra l'off 10 sobre un comandament que va mostrant-nos mitjançant una escombrada ràpida diferents canals temàtics. El segon paràgraf i tercer de l'off 10 l'ocupa el documental sobre Francesc Boix

OFF 10:

L'oferta de continguts documentals es transforma en una galeria temàtica de canals específics que ens ofereixen: cine, sèries, esports, notícies, documentals, programes infantils, música o serveis comercials. El documental ha recuperat així finestres pròpies que emeten de forma permanent.

Ara l'oferta televisiva de documentals és tan variada com el propi gènere. Podem trobar des de documentals experimentals a documentals de creació o d'autor que la televisió marginà en un principi. Els temes d'interés social i històrics tornen a tenir presència, de fet són els més buscats en els mercats internacionals.

D'altra banda, la multidifusió també arribarà a la distribució cinematogràfica de documentals amb el cine digital i la seua exhibició des de minisales.

Javier Riyo (00:29-01:26) parla sobre imatges de Francesc Boix quan apareix i desapareix amb imatges seues d'Assaltar los Cielos que dona peu al següent bloc narratiu, que de seguida oferirà imatges de serveis interactius (vídeos educatius interactius BBC i de l'Atlas Històric Universal Interactiu) per a l'off 11 i la part d'entrada de Maria Rezola.

OFF 11:

A més el documental ha obert el camí a l'experimentació

amb l'aparició de nous mitjans d'expressió audiovisual esdevinguts com a conseqüència dels avanços tecnològics.

La televisió interactiva ens permet altres serveis que no siguen els pròpiament comercials. Els documentals ofereixen ja aquestes possibilitats i d'altres com serveis on line o vídeo sota demanda. Els canals de transmissió d'aquests nous continguts poden ser les xarxes telemàtiques, les pròpies finestres televisives o bé la distribució de paquets interactius multimèdia sobre DVDs.

María Rezola (09:13-10:39) parla dels serveis interactius als documentals.

OFF 12:

El nou marc de la producció digital i la implementació de pautes en la gestió propiciades per la nova economia, ens han d'introduir en una producció de documentals més àgil des de diferents formats.

Combinar productes de proximitat amb altres que tinguen una projecció més internacional ha de convertir-se en un referent permanent en el mercat de documentals, ja que tractem amb peces de valor cultural que han d'estar per damunt de les vel·leïtats de la globalització tecnològica uniformadora.

Les imatges de la narració final ensenyen equipament tecnològic d'adquisició i postproducció digital, barrejades amb imatges de documentals clàssics, d'avanguardia i documentals televisius que continuen uns 15" segons després que acabe el narrador i vinga la fosa a negre final.

Sols la careta d'entrada i aquest apartat final tindran fons musical no diegètic propi que podrà ser el mateix en tot dos casos i que continuarà sobre els crèdits amb la incorporació de totes les font filmogràfiques emprades.

7. Documentació bibliogràfica i fonts audiovisuals

7.1. Llibres:

- AA DD (1975): *Enciclopedia focal de fotografía*, Omega, Barcelona
 — (1984): *Guía del reportero*, IORTV, Madrid.
 — (1997): *La prensa*, CIMS, Barcelona.
 — (1997): *La publicitat*, CIMS, Barcelona.
 — (1997): *Vídeo digital la solución global*, IORTV, Madrid.
 — (1998): *Diccionario de las tecnologías de la imagen*, Gedisa, Barcelona.
 — (1998): *Edición no linial on-line*, Quantel, Madrid.
 — (1998): *The digital fact boock*, Quantel, London.
 — (2000): *El libro sobre la compresión de vídeo*, Panasonic, Madrid.
 — (2000): *Diccionario de informática*, Ediciones Hobby Press, Madrid.
- AAKER, D. A i MYYERS, G. (1989): *Management de la publicidad*, Hispano Europea, Barcelona.
- ABADAL, E. (2001): *Sistemas y servicios de información digital*, Ediciones Trea, Barcelona.
- ADAM, J. M. (1984): *Le récit*, P.V.C., Paris.
- AGUADED, J. I. (1993): *Comunicación audiovisual en una enseñanza renovada*, Grupo Pedagógico Andaluz, Huelva.
- AGUADERO, F. (1998): *Diccionario de términos multimedia*, Acento Editorial, Madrid.
 — (1991): *Diccionario de comunicación audiovisual*, Paraninfo, Madrid.
- ÁGUILA del, A.R. (2000): *Comercio Electrónico y Estrategia Empresarial. Hacia la Economía Digital*, Ra-Ma, Madrid.
- AGUILAR, C. (2000): *Guía del vídeo-cine*, Cátedra, Madrid.
- AGUILERA de, M. i MENDIZ, A. (1999): *La Industria Audiovisual y Publicitaria en Andalucía*, Universidad de Málaga, Málaga
- AGUILERA, V. i altres (1990): *Reflexiones sobre la crítica del arte*, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, València.
- ALAMANY, O. (1997): *Fotografiar la naturaleza*, Planeta, Barcelona.
- AGUILERA, V. i altres (1990): *Reflexiones sobre la crítica del arte*, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, València.
- ALBERO, M. (1984): *La televisión didáctica*, Mitre, Barcelona.
- ALKIN, G. (1984): *TV: técnicas de sonido*, Hispano Europea, Barcelona.
- ALMENDROS, N. (1983): *Días de una cámara*; Seix Barral; Barcelona.
- ALONSO, F. (1998): *Canal+. Aproximación a un modelo europeo de televisión*, Fragua, Madrid.
- ALONSO, L. i MATILLA L. (1990): *Imágenes en acción*, Akal, Madrid.
- ALPISTE, F. i altres (1993): *Aplicaciones multimedias. Presente y futuro*, De. Tècnics Rede, Barcelona.
- ALTEN, S.R. (1994): *El manual del audio en los medios de comunicación*, Escuela de Cine y Vídeo, Andoain
- ALTMAN, R. (2000): *Los géneros cinematográficos*, Paidós; Barcelona.
- ALCARAZ, E. i CAMPOS, M.A. (1999): *Diccionario de términos de marketing, publicidad y medios de comunicación*, Ariel, Madrid.

- ÁLVAREZ MONZONCILLO, J.M. (1997): *Imágenes de pago*, Fragua Editorial, Madrid.
- I IWENS, J.L. (1992): *El futuro audiovisual en España*, Fundesco, Madrid.
- ÁLVAREZ BERCIANO, R. (1999): *La Comedia Enlatada*, Gedisa, Barcelona.
- i Sala, R. (2000): *El Cine de la Zona Nacional*, Mensajero, Bilbao.
- APARICI, R. (1993): *La revolución de los medios audiovisuales*, Ediciones la Torre, Madrid.
- APARICI, R. i GARCÍA, A. (1987a): *Lectura de imágenes*, La Torre, Madrid.
- (1987b): *Imagen, vídeo y educación*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- (1990): *La imagen*, UNED, Madrid.
- ARDEVOL, E. i PÉREZ, L. (1995): *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, Diputación Provincial de Granada.
- ARFUCH, L. (1995): *La entrevista, una invención dialógica*, Paidós, Barcelona.
- ARIEL, F., MORARU, V. i ROCA, J.M. (1999): *Política y Comunicación. Conciencia Cívica, Espacio Público y Nacionalismo*, Los Libros de la Catarata, Madrid.
- ARLJÓN, D. (1976): *Gramática del lenguaje audiovisual*, Baroja, San Sebastián.
- ARISTÓTIL (1974): *Poética*, Gredos, Madrid.
- ARMES, R. (1976): *Panorama histórico del cine*, Fundamentos, Madrid.
- ARNHEIM, R. (1980): *Estética radiofónica*, G. Gili, Barcelona.
- (1986): *El pensamiento visual*, Paidós, Madrid.
- (1992): *Arte y percepción visual*, Alianza Editorial, Madrid.
- ARONOVICH, R. (1997): *Exponer una història. La fotografia cinematogràfica*, Gedisa Barcelona.
- AUGROS, J. (2000): *El dinero de Hollywood*, Paidós, Barcelona.
- AUMONT, J. (1990): *La imagen*, Paidós, Barcelona.
- AUMONT, J. i altres (1983): *Estética del cine*, Paidós, Barcelona.
- (1990): *La imagen*, Paidós, Barcelona.
- (1990): *Análisis del film*, Paidós, Barcelona.
- ÀVILA, A. (1997): *El doblaje*, Càtedra, Madrid.
- altres (1983): *Estética del cine*, Paidós, Barcelona.
- BAL, M. (1987): *La teoría narrativa*, Càtedra, Madrid.
- BALADA, M. i JUANOLA, R. (1984): *L'educació visual a l'escola*, Edicions 62, Barcelona.
- BALCELLS, J. i altres (1989): *Teletextos*, Universitat de València, València.
- BALSEBRE, A. (1994): *El lenguaje radiofónico*, Càtedra, Madrid.
- BANDRÉS, E. i altres (2000): *El Periodismo en la Televisión Digital*, Paidós, Barcelona.
- BAREA, P. i MONTALVILLO R. (1992): *Radio: redacción y guiones*, Universidad del País Vasco, Bilbao.
- BARNOUW, E. (1983): *Documentary: a history of the non fiction film*, Oxford University, New York.

- (1996): *El documental. Historia y estilo*, Gedisa, Barcelona.
- BARRET, N. (1998): *El estado de la cibernación*, Flor del Viento Ediciones, Madrid.
- BARROSO, J. (1992) *Proceso de la información de actualidad en televisión*, IORTV, Madrid.
- (1994): *Técnicas de realización de reportajes y documentales para televisión*, IORTV, Madrid.
- (1996): *Realización de los géneros televisivos*, Síntesis, Madrid.
- BARSAM, R.M. (1974): *Nonfiction Film*, George Allen and Unwin, Londres.
- (1988): *The Vision of Robert Flaherty: The artist as Myth and Filmmaker*, Indiana University Press, Bloomington.
- BARTHES, R. (1977): *Analyse structurale des récits*, Seuil, París.
- i altres (1985): *Poètica de la narració*, Empúries, Barcelona.
- (1986): *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona.
- BARTLETT, B. (1995): *Técnicas de micrófonos en estéreo*, IORTV, Madrid.
- BARTOLOMÉ, A. (1990): *Nuevas tecnologías y enseñanza*. ICE. Barcelona.
- BAUZA i altres (1990): *Aplicacions didàctiques del vídeo*, Alta Fulla, Barcelona.
- BAYLON, C. i MIGNOT, X. (1996): *La comunicación*, Cátedra, Madrid.
- BAZIN, A. (1966): *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid.
- BEIGBEDER, F. (1995): *Diccionario técnico. Inglés-español, español-inglés*. Diaz de Santos, Madrid.
- BELLIDO A. i del REY, A. (1991): *La imatge rescatada*, Generalitat Valenciana, València.
- BELLÓN, F. (1997): *Los informativos electrónicos*, CIMS, Barcelona.
- BELLOT, C. (1998): *El guión: presentación de proyectos*, IORTV, Madrid.
- BELVESER, E. (1999): *Manual de documentación audiovisual en radio y televisión*, Universitat de València, València.
- BENDIT, H. (1998): *Television digital*, Paraninfo, Madrid.
- BENET, V.J. (1992): *El tiempo de la narración clásica: los films de gansters de Warner Bros (1930-32)*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana. València.
- BERTRAND, C.J. (1992) : *La televisión en Estados Unidos ¿Qué nos puede enseñar?*, Rialp, Madrid.
- BETHENCOURT, T. (1991); *Sistemas de televisión clásicos y avanzados*; IORTV; Madrid.
- BETTETINI, G. (1975): *Cine: lengua y escritura*, Fondo de Cultura Económica, Méjico.
- (1977): *Producción significativa y puesta en escena*, G. Gili, Barcelona.
- (1984): *La conversación audiovisual*, Cátedra, Madrid.
- i COLOMBO F. (1993): *Las nuevas tecnologías de la comunicación*, Paidós, Barcelona.
- BLACKER, I.R. (1993): *Guía del escritor de cine y televisión*, Eunsa, Pamplona.
- BLAKESTON, O. (1949): *How to script*, Focal Press, Londres.
- BLISS, E. (1991): *Now the news. The history of broadcast journalism*,

- Columbia University, Nova York.
- BOECK de W. (1990): *Televisión digital*. IORTV, Madrid.
- BOECK de W. (1993): *Televisión por satélite*. IORTV, Madrid.
- BOGNÁR, D.K. (2000): *International Dictionary of Broadcasting and Film*, Focal Press, Boston.
- BONA, M.A. (1991): *Micrófonos inalámbricos*. IORTV, Madrid.
- BONET, E. i altres (1980): *En torno al vídeo*, Gustavo Gili, Barcelona.
- BORDWELL, D. i THOMPSON, K. (1993): *El arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona.
- BORRÀS, L.J. i COLOMER, A. (1987): *El guió del vídeo didàctic*, Serveis de Cultura Popular, Barcelona.
- BOUILLOT, R. (1981): *El objeto y su imagen. Fotografía industrial y publicitaria*, Hispano Europea, Barcelona.
- BOURDIEU, P. (1997): *Sobre la televisió*, Edicions 62, Barcelona.
- BRENES, C.S. (1987): *Fundamentos del guió audiovisual*, Universidad de Navarra, Pamplona.
- BROWN, B. (1992): *La iluminación en cine y televisión*, Escuela de Cine y Vídeo, San Sebastián.
- BROWNE, S.E. (1989): *El montaje en la cinta de vídeo*, IORTV, Madrid.
- (2000): *Nonlinear editing basics*, Focal Press, Butterworth-Heinemann.
- BRUIN de R. i SIMITS, J. (1999): *Digital videobroadcasting*, Artech House Publishers, Boston.
- BRUNETÀ, G.P. (1986): *Nacimiento del relato cinematográfico*, Cátedra, Madrid.
- BUSTAMANTE E. i ZALLO, R. (1988): *Las industrias culturales en España. Grupos Multimedia y Transnacionales*, Akal, Madrid.
- (1999a): *La televisión económica. Financiación, estrategias y mercados*, Gedisa, Barcelona.
- CABERO, J. (1988): *Tecnología educativa: utilización didáctica del vídeo*, P.P.U. Barcelona.
- CABEZÓN, LA i GÓMEZ F.G. (1999): *La producción cinematográfica*, Cátedra, Madrid.
- CALVILLO, J. (1982): *Teoría y práctica de la televisión en color*, Federico Doménech, València.
- CAMPOS, D. (1985): *Vocabulari d'imatge i so*, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, València.
- CANGAS, J. i altres (2000): *Diarios Digitales. Apuntes sobre un Nuevo Medio*, Universidad del País Vasco, Zarautz.
- CANO, P. LL. (1987): *Apunts sobre l'ensenyament del vídeo*, Serveis de Cultura Popular, Barcelona.
- CARLSON, S. i V. (2000): *Manual Profesional de Cámara*, IORTV, Madrid.
- CARMONA, R. (1991): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid.
- CARRIER, J. C. i BONITZER, P. (1991): *Práctica del guió cinematográfico*, Paidós, Barcelona.
- CASSETTI, F. (1986): *El film y su espectador*, Cátedra, Madrid.
- (1989): *Descrivere escriure*, Empúries, Barcelona.

- (1991): *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona.
- CASTELLS, M. (2000): *La era de la información. Vol. 1 : La sociedad red*, Alianza Editorial, Madrid.
- (2000): *La era de la información. Vol. 2 : El poder de la identidad*, Alianza Editorial, Madrid.
- (2000): *La era de la información. Vol. 3 : Fin de milenio*, Alianza Editorial, Madrid.
- CASTILLO, J.M. (1997): *Elementos del lenguaje audiovisual*, IORTV, Madrid
- CEBRIÁN, J.L. (1998): *La red*, Taurus, Madrid.
- CEBRIÁN, M. (1983): *La mediación técnica de la información radiofónica*, Editorial Mitre, Barcelona.
- (1992a): *La televisión. Creer para ver: la credibilidad infantil frente a la televisión*, Clave, Málaga.
- (1994a): *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*, Editorial Síntesis, Madrid.
- (1994b): *Cine documental e informativo de empresa. 50 años de Fernando López Heptener en Iberduero y Nodo*, Síntesis, Madrid.
- (1998): *Información televisiva. Mediaciones, contenidos, expresión y programación*, Síntesis, Madrid.
- (1995): *La información audiovisual*, Síntesis, Madrid.
- CHATMAN, S. (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus, Madrid.
- CHION, M. (1992): *Cómo se escribe un guión*, Cátedra; Madrid.
- (1993): *La audiovisión*, Paidós, Barcelona.
- CLEMENTE, J.L. (1963): *Robert Flaherty*, Rialp, Madrid.
- CLIMENT T. i MOLINA L. (1987): *La incorporació del vídeo a l'escola*, Serveis de Cultura Popular, Barcelona.
- COLLEIN, J.P. (1993): *Le regard documentaire*, Centre George Pompidou, París.
- COLOMBO, F. (1984): *Televisión: la realidad como espectáculo*, Gustavo Gili, Barcelona.
- COMPANY, J.M. i altres (1988): *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, València.
- COMPARATO, D. (1983): *El guión. Arte y técnica de escribir para cine y televisión*, Garay, Rio de Janeiro.
- (1992): *De la creación al guión*, IORTV, Madrid.
- COMPESI, R.J. (2000): *Video. Field production and editing*, Allyn and Bacon, Boston.
- CONTRERAS, J.M. i PALACIO, M. (2001): *La Programación Televisiva*, Síntesis, Madrid.
- COOPER P. i DANCYBER P. (1998): *El guión del cortometraje*, IORTV, Madrid.
- CORTÉS, J.A. (1999): *La estrategia de la seducción. La programación en la neotelevisión*, Eunsa, Pamplona.
- CORTÉS, J.M. i altres (1992): *Las imágenes y las palabras*, Institut Valencià de la Joventut, València.
- COSTA, J. (1999): *La comunicación en acción. Informe sobre la nueva cultura de gestión*, Paidós, Barcelona.

- CRESPO, J. i altres (2000a): *Música en MP3*, Prentice Hall, Madrid.
 — (2000b): *Shareware 2000*, Prentice Hall, Madrid.
- CRUSELLS, M. (2000): *La Guerra civil española: cine y propaganda*, Ariel.
- CUEVAS, A. (1976): *Economía cinematográfica*, Madrid.
 — (1999): *Economía cinematográfica. La producción y comercio de películas*, Imaginógrafo, Madrid.
- DANCYGER K. (1999): *Técnicas de edición en cine y vídeo*, Gedisa, Barcelona.
- DAYAN, D. i KATZ, E. (1992): *La historia en directo. La retransmisión televisiva de los acontecimientos*, G. Gili, Barcelona.
- DELEUZE, G. (1983): *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona.
 — (1985): *la imagen-tiempo*, Paidós, Barcelona.
- DELGADO, C. (1993): *Formatos de grabación magnética. (unidad 115)*, IORTV, Madrid.
- DIAZ, B. (2000) : *Informe anual de la comunicación 1999-2000*, Grupo Zeta, Madrid.
- DÍAZ, L. (1994): *La televisión en España (1949-1995)*, Alianza Editorial, Madrid.
 — (1999): *Informe sobre la televisión en España (1989.1998). La década abominable*, Ediciones B, Barcelona.
- DIBERDER Le, A. i COSTE-CERDAN, N. (1990): *Romper las cadenas*, Gustavo Gili, Barcelona.
- DIMAGGIO, M. (1992): *Escribir para televisión*, Paidós, Barcelona.
- DOBARRO, S. (1998): *La televisión digital en Europa*, Editorial 9, Santiago de Compostela.
- DOLLFUS, O. (1999): *La mundialización*, Bellaterra, Barcelona.
- DONDIS, D.A. (1973): *La sintaxis de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona.
- DURÀ, R. (1988): *Los vídeo-clips*, Universitat Politècnica, València.
- EBERSOLE, S.E. (1993): *Manual del operador profesional de radio y televisión*, D.O.R.S.L. Ediciones, Madrid.
- ECO, U. (1968a): *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona.
 — (1968b): *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona.
 — (1977): *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona.
 — (1979): *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona.
 — (1981): *Cómo se hace una tesis*, Gedisa, Barcelona.
 — (1999): *La estrategia de la ilusión*, Lumen, Barcelona.
- EINSTEIN, D. (1987): *Special edition: a guide to network documentary series and special new reports, 1959-1970*, Scarecrow Press, Londres.
 — (1989): *Teoría y técnica cinematográfica*; Rialp; Madrid.
- ELLIS, J. (1989): *The Documentary Idea*, Prentice Hall, Englewood Cliffs (Nueva Jersey).
- ESCOBAR, M. (2000): *El comercio electrónico. Perspectiva presente y futura en España*, Fundación retelevisión, Madrid.
- ESCUADERO, N. (2000): *Las claves del documental*, IORTV, Madrid
- ESPINET, B. i MASÓ, A. (1996): *Fotografía*, Castellnou, Barcelona.
- FANÉS, F. (1990): *El cas Cifesa: vint anys de cinema espanyol. 1932-1951*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, València.

- FAUS, A. (1980): *La información televisiva y su tecnología*, Eumsa, Pamplona.
- FELDMAN, S. (1990): *Guión argumental. Guión documental*, Gedisa, Barcelona.
- (1994): *La realización cinematogràfica*, Gedisa Editorial, Barcelona.
- (1997): *La composición de la imagen en movimeinto*, Gedisa, Barcelona.
- FERNÁNDEZ, E. (1999): *Canal Sur una Televisión Regional*, Universidad de Málaga, Málaga
- FERNÁNDEZ, F. (1994): *La dirección de producción para cine y televisión*, Paidós, Barcelona.
- i MOGUET, J. (1986): *Metodología de la producció del vídeo didàctic*, UPC, Barcelona.
- i MARTÍNEZ BADIA J. (1999): *Manual de lenguaje y narrativa audiovisual*, Paidós, Barcelona.
- FERNÁNDEZ, G. (1997): *El paisaje televisivo en España*, Aranzadi, Madrid.
- FERNÁNDEZ, J. (1997): *La publicidad*, Castellnou, Barcelona.
- FERNÁNDEZ, J. J. (1986): *Didáctica de la imagen. Educación de la sensibilidad visual*, ICE-Trarttalo, Bilbao.
- i DUOSO, M.S (1982): *El cine en el aula*, Narcea, Madrid.
- FERNÁNDEZ, J.L. I NOHALES, T. (1999): *Postproducción digital. Cine y video no linial*, Escuela de cine y video SL, Adoain.
- FERRÉS, J. (1988): *Vídeo y educación*, Laia, Barcelona.
- (1992): *La realització de videogrames didàctics. Entrevista a Jordi Lladó*, Alta Fulla, Barcelona.
- altres (1991): *Enseñar vídeo, enseñar con el vídeo*, Gustavo Gili, Barcelona.
- FIELD, S. (1979): *The foundations of screenwriting*, Dell Publishing Co., Nova York.
- FIELD, S. (1995): *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*, Plot, Madrid.
- FLEUR de, M.L. i BALL-ROKEACH, S. (1982): *Teorias de comunicación de masas*, Paidós, Barcelona.
- FOLCH, A. (1997): *Atrapats a Internet*, Empúries, Barcelona.
- FONCUBERTA, J. (1992): *Fotografía. concepto y fundamentos*, Gustavo Gili, Barcelona.
- FONOLLOSA, J. (1990): *El muntatge cinematogràfic*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona.
- FONT, A. (1985): *33 recursos audiovisuals*, Guix, Barcelona.
- FONCUBERTA de, M. (1981): *Estructura de la notícia periodística*, ATE, Barcelona.
- (1993): *La notícia. Pistas para percibir el mundo*, Paidós, Barcelona.
- FRANCÉS, M i CEBRIÁN, M. (1994): *Audiovisual i ensenyament. L'aprofitament didàctic del vídeo*, Universitat de València, València.
- (1996): *Lexicografia i neologia. Una proposta de terminologia audiovisual en català*. Universitat de València, València.
- (2000): *La comunicació audiovisual*; Castellnou; Barcelona.

- (2001): *Vocabulari de comunicació audiovisual*; Castellnou; Barcelona.
- (2001): *Vocabulari Audiovisual i Multimèdia*, Colomar, València.
- FREEZE, J. (2000): *Guía Rápida de Internet*, Prentice Hall, Madrid.
- FUENTES, M.A. (1997): *La información en Internet*, CIMS 97, Barcelona.
- GARCÍA, A. (1988): *Diccionario de cine y de vídeo*, Tayo, Madrid.
- (1990): *L'adaptation du roman au film*, Diffusion, París.
- GARCÍA, E. (1989): *La radio y televisión educativas*, Kleos, Zaragoza.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E.C. i altres (2000): *Historia General de la imagen*, Universidad Europea-CEES Ediciones, Madrid.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1993): *Narrativa audiovisual*, Cátedra, Madrid.
- (1995): *La imagen narrativa*, Paraninfo, Madrid.
- (1999): *Información Audiovisual. Los géneros*, Paraninfo, Madrid.
- GARCÍA, J.J. (1982): *Poética del texto audiovisual*, Eunsa, Pamplona.
- GARCÍA, J. L. (1987): *Lenguaje audiovisual*, Alhambra, Madrid.
- GACÍA, M.C. (2000): *Televisión, Violencia e Infancia. El Impacto de los Medios*, Gedisa, Barcelona.
- GARCÍA-NOBLEJAS, J.J. (1997): *Medios de conspiración social*, Eunsa, Pamplona.
- GATES, B. (2000): *Los negocios en la era digital*, Plaza y Janés Editores SA, Barcelona.
- GAUDREULT, A. (1988): *Du littéraire au filmique. Systeme du récit*, M. Klincksieck, París.
- i JOST, F. (1995): *El relato cinematográfico*, Paidós, Barcelona.
- GAVILÁN, E. (1995a): *Aplicaciones de la televisión digital a la transmisión por satélite. (unidad 147)*. IORTV, Madrid.
- (1995b): *MPEG-2. Pieza clave de la televisión digital. (unidad 146)*. IORTV, Madrid.
- (1997): *Siglarío Bilingüe de las tecnologías audiovisual y multimedia*, IORTV, Madrid.
- GAVALDÀ, J.V. (1993): *El 92 en el mando a distancia*, Episteme, València.
- (1994): *La telepolítica y sus récords*, Episteme, València.
- (1996): *Medioptrías y sondeos copios. Espots y encuestas electorales, o de las campañas y sus "efectos"*, Episteme, València.
- GERBARG, D. (2000): *The economics technology and content of digital TV*, Kluwer Academic Publishers, Washintong.
- GÓMEZ, C. (1991): *Nuevas tecnologías de comunicación*, Trillas, México.
- GÓMEZ, F. (1997): *Radiodifusión digital*, IORTV, Madrid.
- GÓMEZ, R. (1989): *La producción cinematográfica española. De la transición a la democracia (1976-1986)*, Bilbao.
- GONZÁLEZ, F.A. (1998): *Canal +. Aproximación a un modelo europeo de televisión de pago*, Fragua Editorial, Madrid.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1988): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Cátedra, Madrid.
- (1989a): *El espectáculo informativo*, Akal, Madrid.
- (1995): *El spot publicitario*, Cátedra, Madrid.

- GIL, J. (1998): *Infografía: diseño y animación*, IORTV, Madrid.
- GIORDANO, E. I ZELLER, C. (1999): *Políticas de Televisión. La Configuración del Mercado Audiovisual*, Icaria, Barcelona.
- GÓMEZ, B. (1989): *La Producción Cinematográfica Española. De la Transición a la Democracia (1976-1986)*, Ediciones Mensajero, Bilbao.
- GREIMAS, A. J. i COURTÉS, J. (1982): *Semiótica*, Gredos, Madrid.
- GRIERSON, J. i HARDY, F. (ed.) (1966): *Grierson on Documentary*, University of California Press, Berkeley.
- GUAL, J. I RICART, J.E. (2001): *Estrategias Empresariales en telecomunicaciones e Internet*, Fundación Retevisión, Madrid.
- GUBERN, R. (1997): *Historia del cine*, Lumen, Barcelona.
- (1987): *La mirada opulenta*, Gustavo Gili, Barcelona.
- i altres (1995): *Historia del cine esoañol*, Cátedra, Madrid.
- GUERRA A. (1994): *Producción audiovisual. Producersoft*, MISOFT, Madrid.
- GUILLÉN, J. i MESTRES, J.M. (1992): *Diccionari d'abreviacions*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona.
- GUTIERREZ, L. (1978): *Narrativa fílmica. Teoría i técnica del guió cinematográfico*, Pirámide, Madrid.
- GUYNN, W. (2001): *Un cinema de non-fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Université de la Provence.
- HART, C. (1999): *Television program making*, Focal Press, Oxford.
- HART, D.C. (2000): *El ayudante de cámara*, IORTV, Madrid.
- HARTLEY, J. (2000): *Los usos de la televisión*, Paidós, Barcelona.
- HARTWIG, R. L. (1993): *Tecnología básica para televisión*, IORTV, Madrid.
- (2000): *Basic TV Technology digital and analogy*, Focal Press, Butterworth-Heinemann.
- HEDGECOE, J. (1977): *Manual de técnica fotogràfica*, Blume, Madrid.
- HEIZER, J. I RENDER, B. (1997): *Dirección de la producción*, Prentice Hall, Madrid.
- HERMAN, L. (1976): *A practical manual of screenwriting for theatre i television films*, Meridian Book, Nova York.
- HERNÁNDEZ, P. (1990): *Imagen y sonido*, Alhambra, Madrid.
- (1997): *La lengua de la radio y la televisión*, Castellnou, Barcelona.
- HOCHRATH, E. I R. (1998): *Diccionario Internet*, Oceano, Barcelona
- HUERTAS, A. (1998): *Cómo se miden las audiencias en televisión*, CIMS, Barcelona.
- HUERTAS, L. F. (1986): *Estética del discurso audiovisual*, Mitre, Barcelona.
- HUIDOBRO, J.M. (1993): *Sistemas de comunicaciones*, Paraninfo, Madrid.
- ISSARI, M. A. i PAUL, D. (1979): *What is Cinéma Vérité?*, The Scarecrow Press, Metuchen (Nueva Jersey).
- JACOBS, L. (1979): *The Documentary Tradition*, Norton & Company, Nueva York.
- JACOBSON, R. (1975): *Esnsayos de lingüística general*, Seix Barral, Madrid.
- JACOSTE, J.G. (1996): *El productor cinematográfico*, Síntesis, Madrid.

- JEANNEAU, Y. (1997): *La production documentaire. Histoire d'une Renaissance*, Dixit, París.
- JAUSET, J.A. (2000): *La investigación de Audiencias en Televisión. Fundamentos Estadísticos*, Paidós, Barcelona.
- JERRAM, P. I GOSNEY, M. (1995): *El manual de multimedia*, Escuela de Cine y Vídeo, Andoain.
- JOST, F. (1995): *El relato cinematográfico*, Paidós, Barcelona.
- JURGENSON, A. i BRUNET, S. (1995): *La práctica del montaje*, Gedisa; Barcelona.
- KATZ S. (2000): *Plano a plano. De la idea a la pantalla*, Plot, Madrid.
- KEITH, M. C. (1992): *Técnicas de producción de radio*, IORTV, Madrid.
- KELLY, K. (1999): *Nuevas Reglas para la nueva economía*, Ediciones Granica, Barcelona.
- KELSEY, G. (1990): *Writing for television*, A & C Black, Londres.
- KILBORN, R. i IZOD, J. (1997): *An Introduction to Television Documentary*, Manchester University Press, New York.
- KRIWACZEK, P. (1997): *Documentary for the small screen*, Focal Press, Butterworth-Heinemann.
- LAGUNA DE PAZ, J.C. (2000): *Televisión y competencia*, La Ley, Madrid.
- LANGER, J. (2000): *La Televisión Sensacionalista. El Periodismo Popular y las Otras Noticias*, Paidós.
- LANGFORD, M. J. (1980): *La fotografía paso a paso*, Blume, Madrid.
 — (1986): *Fotografía básica*, Omega, Barcelona.
 — (1994): *Tratado de fotografía*, Omega, Barcelona.
- LAUSBERG, H. (1968): *Manual de retórica literaria*, Gredos, Madrid.
- LAZOTTI, L. (1983): *Comunicación visual y escuela*, Gustavo Gili, Barcelona.
- LARRÈGOLA, J. (1998): *De la televisión analógica a la televisión digital*, CIMS, Barcelona.
- LATULIPE, C. (1998): *Front Page 97*, Prentice Hall, Madrid.
- LEMONDIS, G. i altres (1992): *El espacio televisivo europeo a partir de la directiva 89/552 de las comunidades europeas*, RTVV, València.
- LEÓN, B. (1999): *El documental de divulgación científica*, Paidós, Barcelona.
- LINDE, E i NELLADO, P. (1999): *El Futuro de la Unión Europea: Después de Amsterdam, ¿Qué?*, Colex, Madrid.
- LITTEWOOD, W. (1994): *La enseñanza de la comunicación oral*, Paidós, Barcelona.
- LLOPIS, J. M. (1990): *Juan Piqueras: el "Delluc" español*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, València.
- LLORENS V. (1993): *Principios de la tecnología del vídeo*; Nau Llibres, València.
 — (1995): *Fundamentos tecnológicos de vídeo y televisión*, Paidós, Barcelona.
- LOIS, R.M. i FERNÁNDEZ, J.L. (1994): *Sistemas para recepción de TV terrestre-satélite*, Televés, Santiago de Compostela.
- LOPES, A.C. i REIS, C. (1987): *Dicionário de narratologia*, Livraria Almedina, Coimbra.
- LÓPEZ, R. (2000): *Comunicación: la Clave del Bienestar Social*, Drac,

- Madrid.
- LORENTZ, P. (1986), *Lorentz on Film*, University of Oklahoma Press, Norman.
- LYNCH, E. (2000): *La televisión: el espejo del reino*, Debolsillo, Barcelona.
- MACLEISH, R. (1986): *Tècniques de creació y realización en radio*, IORTV, Madrid.
- MADARIAGA, L. (1994): *Diccionario de Fotografía y Cine*, Royal Books, Barcelona
- MADSEN, A. (1984): *60 minutes: the power and the politics of America's most popular TV new show*, Dodd, Mead & Co., New York.
- MALDONADO, T. (1994): *Lo real y lo virtual*, Gedisa, Barcelona.
- MALGORN, G. (1990): *Diccionario técnico. Español-inglés*. Paraninfo, Madrid.
- MALLAS, S. (1986): *Didàctica del vídeo*, Serveis de Cultura Popular, Barcelona.
- MAPPÉ, L. B. (1993): *La película y el laboratorio cinematográfico*, Escuela de cine y vídeo, Gipuzkoa.
- MARÍ, V.M. (1999): *Globalización, Nuevas Tecnologías i Comunicación*, Ediciones de la Torre, Madrid.
- MARTÍ J. M. (1993): *Modelos de programación de radio*, Feed-Back Ediciones, Barcelona.
- MARTÍN, G. (1995): *Fundamentos de informática y programación*, Ediciones V.J, València.
- MARTIN, H.P. i SCHUMANN, H. (1998): *La trama de la globalización. Ataque contra la democracia y el bienestar*, Taurus, Madrid.
- MARTÍN M. (1990): *El lenguaje del cine*, Gedisa, Barcelona.
- MARTÍNEZ, F. (2000): *Reportajes de cine*, Universidad del País Vasco, Bilbao.
- MARTÍNEZ, J. (1992): *Introducción a la tecnología audiovisual. Televisión, vídeo, radio*, Paidós, Barcelona.
- i SERRA, J. (2000): *Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía*, Paidós, Barcelona.
- MASCELLI, J.V. (1998): *Los cinco principios básicos de la cinematografía . El manual del montador de cine*, Bosch, Barcelona.
- MASTERMAN, L. (1993): *La enseñanza de los medios de comunicación*, Ediciones la Torre, Madrid.
- MATELSKI, J.M. (1992): *Programación diurna de Televisión*, IORTV, Madrid
- MATTELART, A. (1996): *La mundialización de la comunicación*, Paidós, Barcelona.
- MATHIAS, H. i PATTERSON, R. (1994): *Cinematografía electrónica*, Escuela de Cine y Vídeo, Andoain.
- MARTOS, A. (2000): *Internet en familia*, Prentice Hall, Madrid
- MAURICE, M. (1982): *El vídeo en la enseñanza*, Nueva Paideia, Barcelona.
- MEDINA, M. (1998): *Valoración publicitaria de los programas de televisión*, Eunsa, Barañáin.
- MEDRANO, A. (1982): *Un modelo de información cinematográfica: el*

- documental anglés*, ATE, Barcelona.
- MEDRANO, G. (1993): *Nuevas Tecnologías en la formación*, Eudema, Madrid.
- MELGAR, L.T. (2000): *El Oficio de Escribir en Radio y Televisión*, Editorial Fundación Antonio de Nebrija, Madrid.
- MENA, B. I MARCOS, P. (1994): *Nuevas tecnologías para la enseñanza*, Ediciones de la Torre, Madrid.
- MEYERS, W. (1984): *Los creadores de la imagen*, Planeta, Barcelona.
- MIGUEL, J.C. (1993): *Los grupos multimedia*, Bosch, Barcelona.
- MILLA, R. (2000): *La realitat en directe. Realització d'informatius diaris a la televisió*, Pòrtic, Barcelona.
- MILLERSON, G. (1983): *TV: la cámara y su operatividad*, Hispano Europea, Barcelona.
- (1984a): *La iluminación en televisión*, IORTV, Madrid.
 - (1984b): *TV, producción eficaz*, Hispano Europea, Barcelona.
 - (1985): *Técnicas de realización y producción en televisión*, IORTV, Madrid.
 - (1991): *Iluminación para televisión y cine*, IORTV, Madrid.
 - (1998): *Cómo utilizar la cámara de vídeo*, Gedisa, Barcelona.
- MIRABITO, M.A. (1998): *las nuevas tecnologías de la comunicación*, Gedisa, Barcelona.
- MITRY, J. (1990): *La sémiologie en question*, Ed. du Cerf; París.
- MOLINA, L. (1990): *El vídeo: uso pedagógico y profesional en la escuela*, Alta Fulla, Barcelona.
- MOLINA, L. (1990): *El vídeo: uso pedagógico y profesional en la escuela*, Alta Fulla, Barcelona.
- MOLLÀ, A. (1989): *El(s) model(s) lingüístic(s) de la RTVV*, RTVV, València.
- (1990): *La llengua dels mitjans de comunicació*, Bromera, València.
- MONROY, C. i PERALES, T. (1992): *Diccionario del vídeo. Inglés, español*. Paraninfo, Madrid.
- MONTÉSINOS, J. (1990): *Comunicaciones analógicas y digitales*, Paraninfo, Madrid.
- MORAGAS de, M. (1985): *Sociología de la comunicación de masas*, Gustavo Gili, Barcelona.
- i GARITAONANDÍA, C. / LÓPEZ, B. (1999): *La Televisión de Proximidad en Europa. Experiencias de descentralización en la era digital*, Universitat de València, Universitat Pompeu Fabra, Universitat Autònoma de Barcelona i Universitat Jaume I, Zaragoza.
 - i PRADO, E. (2000): *La Televisió pública a l'Era Digital*, Pòrtic, Barcelona
- MOREIRO J.A. (2000): *Manual de documentación informativa*, Cátedra, Madrid.
- MOSS, R. (2000): *La Nueva Clase Directiva Mundial (World Class). Progreso Local en una Economía Global*, Paidós, Barcelona.
- MUÑOZ J. J. i GIL C. (1986): *La radio. Teoría y práctica*. IORTV, Madrid
- MUSBERG, R. B. (1994): *Producción en vídeo con una cámara*, Madrid.

- (1992): *Periodismo electrónico*, IORTV, Madrid.
- NEGROPONTE, N. (1999): *El mundo digital. Un futuro que ya ha llegado*, Ediciones B, Barcelona.
- NEWMAN, JOHN F. (1991): *Periodismo radiofónico*, Editorial Limusa, México.
- NICHOLS, B. (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona.
- NISBETT, A. (1992): *El uso de los micrófonos*, IORTV, Madrid.
- OHANIAN, T.A. (1996): *Edició digital no linial*, IORTV, Madrid.
- OHANIAN, T.A. i PHILLIPS, M.E. (2000): *Digital Filmmaking*, Focal Press, Boston.
- OLIVA LL. i SITJÀ X. (1990): *Les notícies a la televisió*, RTVE, Barcelona.
- OLTRA, R. (1990): *Seixanta anys de cinema català: 1930-1990*, Institut del Cinema Català, Barcelona.
- ONGALLO, C. (2000): *Manual de comunicació*, Dykinson, Madrid.
- ORTIZ, M. A. i MARCHAMALO, J. (1994): *Técnicas de comunicación en radio*, Paidós, Barcelona.
- i VOLPINI F. (1995): *Diseño de programas en radio*, Paidós, Barcelona.
- PABLOS de, J.M. (1999): *Infoperiodismo. El Periodista como Creador de Infografía*, Síntesis, Madrid.
- PALACIO, M. (2001): *Historia de la Televisión en España*, Gedisa, Barcelona.
- PANCORBO, L. (1986): *La tribu televisiva. Anàlisis del documental etnogràfic*, IORTV, Madrid.
- PARACUELLOS, J.C. (1993): *La télévision. Clefs d'une économie invisible*, La documentation Française, Paris.
- PAREJA, E. (1990): *DAT. Digital Audio Tape*, IORTV, Madrid.
- (1998): *Escenografía virtual*, IORTV, Madrid.
- PARDO, A. (1999): *David Puttnam. Un productor creativo*, Rialp, Madrid.
- PASTORIZA, F.R. (1997): *Perversiones Televisivas*, IORTV, Madrid.
- PAZ, M.A. i MONTERO, J. (1999): *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*, Ariel, Madrid.
- PEDRAZ, R. i GARCÍA, S. (2000): *Guía rápida de correo electrónico*, Prentice Hall, Madrid.
- PEÑAFIEL, C. I LÓPEZ, N. (2000): *Tecnología de la televisión. Del disco de Nipkow a la revolución numérica*, Universidad del País Vasco, Zarautz.
- PERALES, T. (1994): *Sistemas digitales en radio y televisión*, Paraninfo, Madrid.
- PEREÑA, J. (1996): *Dirección y gestión de proyectos*, Ediciones de Santos SA, Madrid.
- PÉREZ DE SILVA, J. (2000): *La Televisión ha Muerto. La Nueva Producción Audiovisual en la Era de Internet*, Gedisa, Barcelona.
- PÉREZ F.J. (1999): *Introducción a la multimedia: realización y producción de programas*, IORTV, Madrid.
- PÉREZ TORNERO J.M. (1994): *El desafío educativo de la televisión*, Paidós, Barcelona.
- (2000): *Comunicación y Educación en la Sociedad de la*

- Información*, Paidós, Barcelona.
- PÉREZ J.R. (1991): *El arte del vídeo*, Ed. Serbal RTVE, Barcelona
- PÉREZ, M. (1995): *Diccionari dels mitjans audiovisuals*, Eumo, Romanyà-Valls.
- PEYTON, P. (1979): *A guide to social issue films*, Film fund, San Francisco.
- PISCITELLI, A. (1998): *Post/Televisión. Ecología de los Medios en la Era Digital*, Paidós, Barcelona.
- PLADEVALL, T. (1984): *Video terminology: terminología del vídeo: terminología del vídeo*, Videospot, Barcelona.
- PLANAS, J. (1982): *Vocabulari de ràdio i televisió*, IORTV, Barcelona.
- PLAS de, B. i VERDIER, H. (1972): *La publicité*, P.V.C., París.
- POLO, E. i MONTESDEOCA, F. (1995): *Locución y presentación televisiva*. IORTV, Madrid.
- POOLE, C. i FELDMAN, E. (2000): *The digital producer*, Focal Press, Butterworth-Heinemann.
- POZO, S. (1984): *La industria del cine en España*, Barcelona.
- PRADERA, A. (1990): *El libro de la fotografía*, Alianza Editorial, Madrid.
- PRINCE, G. (1987): *Dictionary of narratology*, University of Nebraska, Lincoln & London.
- PRADO, E. (1985): *Estructura de la información radiofónica*, Editorial Mitre, Barcelona.
- PRINCE, G. (1987): *Dictionary of narratology*, University of Nebraska, Lincoln & London.
- PROPP, V. (1981): *La Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid.
- PRÓSPER, J. (1991): *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*, Fundación Universitaria San Pablo CEU, València.
- i LÓPEZ, C.J. (1998): *Elaboración de noticias y reportajes*, Fundación Universitaria San Pablo CEU, València.
- POU, M. (1995): *Félix Rodríguez de la Fuente. El hombre y su obra*, Planeta, Barcelona.
- RABINGER, M. (1985): *Dirección de cine y vídeo*, IORTV, Madrid.
- (1987): *Dirección de documentales*, IORTV, Madrid.
- RAICHVARG, D. i JACQUES, J. (1991): *Savants et ignorants. Une histoire de la vulgarisation des sciences*, Seuil, París.
- RAIMUNDO, H. M. (1976a): *Manual de cine, audiovisuales y video-registros*, Omega, Barcelona.
- (1976b): *Técnica del cine documental y publicitario*, Omega, Barcelona.
- (1991): *Técnicas del realizador de vídeo*, IORTV, Madrid.
- (1993): *Manual del realizador profesional de vídeo*, D.O.R S.L. Ediciones, Madrid.
- RAMONET, I. (1997): *Un mundo sin rumbo. Crisis de fin de siglo*, Debate.
- (1998): *Internet, los nuevos caminos de la comunicación. El mundo que llega*, Alianza Editorial, Madrid.
- (1998): *La tiranía de la comunicación*, Debate, Madrid.
- (2000): *La Golosina Visual*, Debate, Barcelona

- RANDALL, J. (1994): *Películas de bajo presupuesto*, D.O.R.S.I Ediciones, Madrid.
- RATCLIFF, J. (1995): *Códigos de tiempo*, IORTV, Madrid.
- REA, P.W. (1998): *Producción y dirección de cortometrajes y vídeos*, IORTV, Madrid.
- RECUERO, M. (1990): *Acústica de estudios para grabación sonora*, IORTV, Madrid.
- RECUERO, M. (1993): *Técnicas de grabación sonora*, IORTV, Madrid.
- REDFERN, B. (1984): *Radio: emisoras locales*, Hispano Europea, Barcelona.
- REDONDO I. (2000): *Marketing en el cine*, Pirámide, Madrid.
- REIG, R. (1998): *Medios de comunicación y poder en España*, Paidós, Barcelona.
- REISZ, K. (1990): *Técnica del montaje cinematográfico*, Taurus, Madrid.
- RENAUD, A. i altres (1989): *Videoculturas de fin de siglo*, Cátedra, Madrid.
- RHEINGOLD, H. (1994): *Realidad virtual*, Gedisa, Barcelona.
- RICHERI, G. (1983): *La televisión entre servicio público y negocio*, Gustavo Gili, Barcelona.
- (1994): *La transición de la televisión*, Gustavo Gili, Barcelona.
- RODRÍGUEZ, A. (1998): *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, Paidós, Barcelona.
- RODRÍGUEZ, C. (1989): *Magnetoscopios digitales*. IORTV, Madrid.
- RODRÍGUEZ, F.J. i GARCÍA, A. (1998): *Videoedición Digital*, Paraninfo, Madrid.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, S. (1999): *NO-DO, catecismo social de una época*, Complutense, Madrid.
- ROMAGUERA J. (1991): *El lenguaje cinematográfico. Gramática, generos, estilos y materiales*, Ediciones la Torre, Madrid.
- (1992): *Quan el cinema comença a parlar en català: 1927-1934*, Institut del Cinema Català, Barcelona.
- I altres (1986): *El cinema a l'escola*, Eumo, Barcelona.
- ROMERO, M. V. (1977): *Vocabulario de cine y televisión*, Universitat de Navarra, Pamplona.
- ROSE, B. (1985): *TV genres: a handbook and reference guide*, Greenwood Press, Londres.
- ROSELLO, R. (1981): *Técnicas del sonido cinematográfico*, Forja, Madrid.
- ROSENTHAL, A. (1971): *The new documentary in action*, Universitat de California, Berkeley.
- (1980): *The documentary conscience: a casebook in filmmaking*, Universitat de California, Berkeley.
- (1999): *Why docudrama? Fact-fiction on film and TV*, Southern Illinois University Press, Carbondale.
- ROTHA, P. y altres, (1970): *Documentary Film*, Hastings House Publishers, Nueva York.
- ROUVEROL, J. (1992): *Writing for daytime drama*, Focal Press Londres.
- ROWLANDS, A. (1985): *El guión en el rodaje y la producción*, IORTV, Madrid.

- (1989): *La continuidad en el cine y la televisión*, IORTV, Madrid.
- ROZAK, T. H. (1988): *El culto a la información*, Crítica, Barcelona.
- RUGE, P. (1983): *Prácticas de periodismo televisivo*, EUNSA, Pamplona.
- RUIZ, J.J. (1989): *Los satélites de comunicaciones*, Boixareu Editores, Barcelona.
- RUMMEL, M. (1999): *Producción de vídeo digital para multimedia*, Paraninfo, Madrid.
- RUMSEY, F i CORMICK, T. M. (1994): *Introducción al sonido y la grabación*, IORTV, Madrid.
- SABORIT, J. (1988): *La imagen publicitaria en televisión*, Cátedra, Madrid.
- SAFFORD, E.L. (1994): *Introducción a la fibra óptica y el láser*, Paraninfo, Madrid.
- SAINZ, M. (1990): *Iniciación a la producción en televisión*; IORTV, Madrid.
- (1994): *Manual básico de producción en televisión*, IORTV, Madrid.
- (1999): *El productor audiovisual*, Síntesis, Madrid.
- SALVAT, J. i altres (1999): *Darrere la càmera. Quinze anys de 30 minuts*. TV3, Barcelona.
- SAMUELSON, D.W. (1984): *La cámara de cine y el equipo de iluminación*, IORTV, Madrid.
- SANABRIA, F. (1994): *Información audiovisual*, Bosch, Barcelona.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1999): *Luis Buñuel*; Cátedra, Madrid.
- SÁNCHEZ BIOSCA, V. (1991): *Teoría del montaje cinematográfico*, Filmoteca Valenciana de la Generalitat Valenciana, València.
- (1996): *El montaje Cinematográfico*; Paidós; Barcelona.
- SÁNCHEZ, R.C. (1971): *Montaje cinematográfico. Arte de movimineto*, Pomaire, Santiago de Chile.
- SÁNCHEZ-TABERNERO, A. (2000): *Dirección estratégica de empresas de comunicación*, Cátedra, Madrid.
- SANGRO, P. (2000): *Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad*. Universidad Pontificia. Salamanca.
- SANTIAGO de, J. (1996): *La lengua de los políticos*, Universitat de València, València
- SANTOS, M. A. (1984): *Imagen y educación*, Anaya, Madrid.
- SARMIENTO, M. (1994): *El documental en televisión, un ejemplo práctico: ÍNDICO*, IORTV, Madrid.
- SARTORI, G. (1998): *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Taurus, Madrid.
- SCHÖTTLE, H. (1982): *Diccionario de la fotografía*, Blume, Barcelona.
- SERRA, J. (1986): *Cinema formatiu: vocabulari de cinema*, Nova Terra, Barcelona.
- SHERMAN, E. (1990): *Frame by frame*, Íxia, Barcelona.
- SILVERSTONE, R. i HIRSH, E. (1996): *Los efectos de la nueva comunicación*, Bosch, Barcelona.
- SIMPSON, R.S. (1998): *Manual básico de la producción audiovisual*, Gedisa, Barcelona.
- SINCLAIR, J. (2000): *Televisión: comunicación global y*

- regionalización*, Gedisa, Barcelona.
- SMITH, A. (1983): *Goodbye gutenbergh*, Gustavo Gili, Barcelona.
- SOLARINO, C. (1993): *Cómo hacer televisión*, Cátedra, Madrid.
- SOLER, LL. (1998): *La realización de documentales y reportajes para televisión*, CIMS, Barcelona.
- (1999): *Así se crean documentales para cine y televisión*, CIMS, Barcelona.
- SOTO, J.M. (1998): *Windows 98*, Prentice Hall, Madrid.
- SCHIH, R.J. (1997): *Dramáticos en televisión: organización y procesos*, IORTV, Madrid.
- STEMPEL, T. (1982): *Screenwriting*, The Fantivy, Londres.
- SWAIN, D. (1981): *Scripting for video and audiovisual media*, Focal Press, Londres.
- (1988): *Scripting. A practical manual*, Focal Press, Londres.
- SWANN, P. (1989): *The British Documentary Film Movement, 1926-1946*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SWAINSON, G. i LYVER, D. (1997), *La iluminación en vídeo*, Gedisa, Barcelona.
- TEJEDOR, M. i altres (2000): *Léxico del Audiovisual*, Fundación Universitaria San Pablo CEU, València.
- TEROL, R. (2000): *El control público de la telecomunicaciones*, Tirant lo Blanch, València.
- TOLEDO, T. (1995): *Cine ojo. El documental como creación*, Filmoteca Valenciana, València
- TORÁN, L.E. (1982): *La información en televisión*, Mitre, Barcelona.
- TRANCHE, R.R. i SÁNCHEZ BIOSCA, V. (2000): *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid.
- TUBAU, I. (1990a): *El català que ara es parla. Llengua i periodisme a la ràdio i la televisió*, Empúries, Barcelona.
- (1990b): *Paraula viva contra llengua normativa*, Laertes, Barcelona.
- (1993): *Periodismo oral. Hablar y escribir para radio y televisión*, Paidós,
- ÚBEDA, J. (1992): *Reportatge a TV: el model americà*, Íxia, Barcelona.
- i altres (1989): *Els informatius als Estats Units*, Gabinet d'Estudis de CCRTV, Barcelona.
- VALE, E. (1985): *Técnicas del guión para cine y televisión*, Gedisa, Barcelona.
- VALLÉS, A. (2000): *Historia de la política de fomento del cine español*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, València.
- VELA, e. (1997): *Glosario de inglés técnico para imagen, sonido y multimedia*, Escuela de Cine y Vídeo, Andoain.
- VELOSO, C. (2000): *Navegación en Internet*, Prentice Hall, Madrid
- VENTURA, R. (2001): *La Televisión por cable en España*, EUB, Barcelona.
- VILCHES, L. (1986): *La lectura de la imagen*, Paidós, Barcelona.
- (1989): *Manipulación de la información televisiva*, Paidós, Barcelona.
- (1990): *Para un estudio ineterdisciplinario del género cinematográfico*, Revista de Ciencias de la Información, Madrid.

- (1993): *La televisión: los efectos del bien y del mal*, Paidós, Barcelona.
- (1999): *Taller de escritura para televisión*, Gedisa, Barcelona.
- VILLAFANE, J. (1985): *Introducción a la teoría de la imagen*, Pirámide, Madrid.
- VILLAGRASA, J.M. (1990): *Para un análisis comunicativo del texto fílmico*, Revista de Ciencias de la Información, Madrid.
- VILLAIN, D. (1994): *El montaje*, Cátedra, Madrid.
- WARD, P. (1997): *Composición de la imagen en cine y televisión*, IORTV, Madrid.
- WATKINSON, J. (1998): *Vídeo digital*, Paraninfo, Madrid.
- WHITE, G. (1984): *Técnicas del vídeo*, IORTV, Madrid.
- WILKIE, B. (1992): *Efectos especiales para televisión*, IORTV, Madrid.
- WINSTON, Brian, (1988): *Before Flaherty. Before Grierson*, en *Sight and Sound*, vol. LVII, n. 4.
- WYATT, W. (1983): *Documentary programmes on television. A paper for the BBC general Advisory council*, BBC, Londres.
- YORKE, I. (1992): *Principios básicos del reporteroismo televisivo*, IORTV, Madrid.
- WILKIE, B. (1992): *Efectos especiales para televisión*, IORTV, Madrid.
- XAMBÓ, R. (1995): *Dies de premsa. La comunicació al País Valencià des de la transició política*, L'Eixam Edicions, València.
- ZETTL, H. (1998): *El manual de producción para vídeo y televisión*, Escuela de Cine y Vídeo, Andoain.
- ZUNZUNEGUI, S. (1989): *Mirar la imagen*, Universidad del País Vasco, Bilbao.
- ZÚÑIGA, J. (1998): *Comunicación Audiovisual*, Escuela de Cine y Televisión, Andoain.

7.2. Opuscles, estudis, comunicacions i anuaris:

- AA DD (1986): *Documentary and the mass media*, Edvard Arnold, London.
- (1990): *Videoculturas de fin de siglo*, Càtedra, Madrid.
 - (1991): *¿Qué miras?. I congreso internacional sobre la infancia, juventud y comunicación audiovisual*, Generalitat Valenciana, València.
 - (1993): *La industria cinematográfica en España (1980-1991)*, Ministerio de Cultura, Madrid.
 - (1997): *El anuario de la televisión*, GECA, Madrid.
 - (1997): *Hacia un concepto de televisión*, RTVV, València.
 - (1997): *La parla com a espectacle*, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat de València.
 - (1997): *Propuesta del Libro Verde sobre la convergencia de los sectores de telecomunicaciones, medios de comunicación y tecnologías de la información y sobre sus consecuencias para la reglamentación*, Comisión Europea, Bruselas.
 - (1997): *Estrategias de marketing y de las empresas de televisión en España*. Eumsa, Pamplona.
 - (1997): *Eurofiction 1997*, RAI-ERI, Roma.
 - (1997): *La televisió a l'era digital*, Columna, Barcelona
 - (1998): *El anuario de la televisión*, GECA, Madrid.
 - (1998): *Eurofiction 1998. Secondo rapporto della fiction televisiva in Europa*, RAI-ERI, Roma.
 - (1998): *La política lingüística a la societat de la informació*, Bromera, Alzira.
 - (1999): *El anuario de la televisión*, GECA, Madrid.
 - (1999): *El estado de la publicidad y el corpante en España*, Fórum Calidad, Madrid.
 - (1999): *Eurofiction 1999*, RAI-ERI, Roma.
 - (1999): *Imágenes que cuentan*, Generalitat Valenciana, València.
 - (1999): *Informe mundial sobre la comunicación. Los medios frente al desafío de la nuevas tecnologías*, Ediciones UNESCO/CINDOC, Madrid.
 - (1999): *La televisió interactiva. De televidents a telenautes*, Generalitat de Catalunya, Barcelona.
 - (1999): *Los Límites de la Frontera: la Coproducción en el Cine Español*, Cuadernos de la Academia, Madrid.
 - (1999): *Nuevos conceptos de comunicación*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
 - (1999): *Telecomunicaciones y Tecnologías de la Información. Informe anual 1999*, Grupo Zeta, Barcelona.
 - (2000): *El anuario de la televisión*, GECA, Madrid.
 - (2000): *Proceedings*, NAB, Washitong.
 - (2000): *Digital television in a digital economy*, NAB, Washintong.
 - (2000): *Informe mundial sobre la comunicación y la información. 1999-2000*, Ediciones UNESCO/CINDOC, Madrid.

- (2000): *Cómo producir, distribuir y financiar obra audiovisual*, Écija & Asociados, Madrid.
 - (2000): *La sociedad de la información en España. Presente y perspectivas*, Telefónica, Madrid.
 - (2000): *La comunicación en los 90. El mercado valenciano*, Universidad Cardenal Herrera-CEU, Valencia.
 - (2000): *El futuro de la televisión en España*, Arthur Andersen y Universidad de Navarra, Pamplona.
 - (2001): *El anuario de la televisión*, GECA, Madrid.
 - (2001): *Justicia y representación mediática*, Biblioteca Nueva, Madrid.
 - (2001): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Ocho y Medio / Festival de Cine de Málaga, Madrid.
 - (2001): *Anuario de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión*, Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión, Madrid.
- AGUADED, J.I. (2000): *La educación sobre televisión. Propuestas para la utilización didáctica del medio televisivo en la escuela*; en *Comunicación y educación en la sociedad de la información*; pàg 221-233; Paidós Barcelona.
- ÀLVAREZ BERCIANO, R. (2001): *Creación de contenidos en la ficción televisiva*, Master de Producción Audiovisual, Universitat de València, València.
- ÀLVAREZ MONZONCILLO, JM. (2001): *La producción cinematográfica española de la última década*, Revista de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, nºPag., Madrid.
- BUSTAMANTE, E. (1999b): *La televisión digital: referencias básicas*, pag 21-32, Control Revista de Publicidad especial sobre: *Presente y futuro de la Televisión Digital*, Madrid.
- CEBRIAN, M. (1992b): *Géneros informativos audiovisuales*, Ciencia 3, Madrid.
- CERDAN, J. I TORREIRO, C. (2001): *Entre la esperanza y el desaliento: situación actual del documental en España*. Notas sobre el documental en España; pags 139-151; Ocho y Medio / Festival de Cine de Málaga; Madrid.
- CUBELES, X. I SANCHIS, B. (1999): *La Producción y difusión de documentales*, Associació Catalana de Productors Cinematogràfics i Audiovisuals (ACPA), Barcelona.
- FRANCES, M. (1993): *Els audiovisuals en el nou entorn educatiu i l'aprenentatge de les llengües*, II Simposi de Professors d'Ensenyament en Valencià, Conselleria d'Educació i Ciència, València.
- (1998): *La producció de documentals*. UVEG, Master en Gestió de la Producció Audiovisual, València.
 - (2001): *Los documentales de naturaleza de ayer y de hoy. Realidad y virtualidad*; I Congreso Ibérico de Comunicación; Universidad de Málaga.
- GAVALDÀ, J. (2001): *Escribir para el olvido. Por esta mi*

- sentencia lo pronuncio, mando y firmo*. Justicia y representación mediàtica, pags. 69-103, Biblioteca Nueva, Madrid.
- ICAA (2001): *Relación de documentales exhibidos en cines entre 1995 i 2000*, Subdirección General De Fomento de la Industria Cinematográfica y Audiovisual, Madrid.
- JACOBSEN, U. i HANSEN, G. (1995): *The european documentary sector. Production, financing and television programing*, Documentary, Copenhagen.
- LARRAZ, E. (2001): *Llorenç Soler, la mirada Comprometida*; en Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España; pags 211-220; Ocho y Medio / Festival de Cine de Málaga; Madrid.
- MAJÓ, J. i altres (1997): *Què és la televisió digital?*. La televisió a l'era digital. Pàg. 29-38. Columna, Barcelona.
- (2001): *L'impacte socioplític de la societat del coneixement*, III Edició del màster de Producció Audiovisual, Universitat de València, València.
- PERCEBAL, J.M. (2000): *Medios de comunicación y educación en la sociedad del ocio*; en Comunicación y educación en la sociedad de la información; pàg 59-70; Paidós Barcelona.
- PÉREZ TORNERO, JM (2000): *La televisión educativa*, II Edició del màster de Producció Audiovisual, Universitat de València, València.
- RAMONET, I. (2000): *La tecnología: revolución o reforma*, Sediciones 14, Guipúzcoa.
- (2001): *Internet revoluciona la comunicación*, Anuario de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión, pag. 34-36. Madrid.
- TORREIRO, C. (2001): *Basilio Martín Patino: Discurso y manipulación*; en Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España; pags 231-242; Ocho y Medio / Festival de Cine de Málaga; Madrid.
- VIDAL, J.M. (1999): *Nuevas perspectivas de la política i del derecho audiovisual*. El Futuro de la Unión Europea: Después de Amsterdam, ¿Qué?, pgs. 173-211, Colex, Madrid.
- ZUNALDE, I. (2001): *Atestados culturales: Pio Caro Baroja*; ; en Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España; pags 243-252; Ocho y Medio / Festival de Cine de Málaga; Madrid.
- WYATT, W. (1983): *Documentary programmes on television*, BBC, Londres.

7.3. Revistes i premsa:

- ÁLVAREZ MONZONCILLO, J.M. i BUSTAMANTE, E. (2000): *Una década de producción audiovisual. Radiografía del audiovisual español*, Producción Profesional, septiembre, p. 34-48, Madrid.
- ARAUJO, J. (1996), *La naturaleza vuelve*, El País, 7 julio, p. 56, Madrid.
- CUETO, J. (2000): *Hay un centralismo político enorme*, El País, 28 de agosto, p.12, Madrid.
- DUNNE, P. (1946): *The Documentary and Hollywood*, Hollywood Quartely nº 1, pg: 166-172, New York.
- ECO, U: (2000): *La imaginación virtual*, El País, 19 noviembre, p. 20, Madrid.
- FRANCÉS, M. (1992): *Narrar per a veure i escoltar*, Materials didàctics 8 i 9, 10, 11 Generalitat Valenciana, València.
- (2001): *El documental. L'art filmic de contar i ordenar la realitat*; Revista Avalorio nº pags. , Valencia.
- (2001): *La representació i la interpretació de la realitat al gènere documental*, Quadernes de Filologia nº pags. , Universitat de Valencia.
- GÓNZALEZ REQUENA, J. (1989b): *El kitsch imperial*, Archivos de la Filmoteca nº15, pg. 21-30, Generalitat Valenciana, València.
- (1989c): *Film, discurso, texto. Hacia una teoría del texto artístico*, Revista de Ciencias de la Información, pg. 15-40, Madrid.
- MARTÍN PATINO, B. (1989): *Un juego desde la libertad*, Archivos de la Filmoteca Valenciana nº12, pg. 120-125, València.
- RAI TRADE (2001): *The Documentary Market Worlwide*, Real Screen, Abril 2001, pg. 27-78.
- SALA NOGUER, R. (1989): *La memoria del franquismo*, Archivos de la Filmoteca nº15, pg. 31-40, Generalitat Valenciana, València.
- SERRANO, M. (2001): *Documentales i animación. Cara y cruz del negocio televisivo español*, Revista de la Academia de la Televisión, Febrero pags 35-39, Madrid.
- ZUNZUNEGUI, S. (1985): *Imagen, documental, ficción*, Revista de Ciencias de la Información nº 2, pg. 51-62, Universidad Complutense, Madrid.

7.4. Filmografia:

- ¿Quién mató a Kurt Cobain?*, 1998, Gran Bretanya.
- 13 etapas en la de vida de Pablo Picasso*, 1995, TVE, Espanya.
- 2001: la mujer trabajadora*, Via Digital i el Mundo Producciones Audiovisuales. Espanya.
- A fondo*, 1976, Joaquín Soler Serrano. TVE, Espanya
- A Saber*, Telemadrid, Espai de televisió educativa, Madrid.
- África Mágicak*, 2001, TVE, Espanya.
- Águilas*, 1996, BBC, Anglaterra.
- Al aire libre*, Canal Sur Television, Andalucía, Espanya.
- Al filo de lo imposible*, 1986-2001, TVE, Espanya.
- Al paradís dels ocells* 1935, Ulrich Schultz, Alemanya.
- Alberti, de lo vivo y lejano*, 1998, Canal +, Espanya.
- Allende*, 2001, Patricio Guzman, Espanya-Xile.
- Alquibla*, 1989-94, Juan Goytisolo, TVE, Espanya.
- Altiplà (High Plain)*, 1943, de Julien Bryan, USA.
- Amazônia, última llamada: planeta amazónico*, 2001, Canal + i New Atlantis. Espanya.
- Amèrica salvatge (Wild America)*, 1981, Marti Stouffer, PBS, USA.
- Amèrica*, 1972, BBC. Anglaterra
- Aquell 98*, Televisió de Catalunya, Espanya.
- Àrtico i Antàrtico*, 2000, DVD Interactiu, BBC, Anglaterra.
- Asaltar los cielos*, 1996, José Luís Lopez Linares y Javier Rioyo, Espanya.
- Asesinato en febrero*, 2001, Eterio Ortega, Espanya.
- Atlas interactivo de la Historia Universal*, 2000, DVD Interactiu. Network TV. Anglaterra
- Atomització (Atomization)*, 1949, Shell Film Unit, Gran Bretanya.
- Austràlia*, 1988, Arsenal Atlas de TV3, Catalunya .
- Ballenas*, 1997, BBC, Anglaterra.
- Bananas*, 1962, Richard Leacock, USA
- Baraka*, 1993, USA.
- Bellvitge Hospital*, 1999. Joan Úbeda i Francesc Escribano, TV3, Catalunya, Espanya.
- Biografias del 98*, 1999, TVE, Espanya.
- Blue in the face*, 1996, USA.
- Bring'em back alive*, 1932, Frank Buck, USA.
- Buenavista Social Club*, 1999, Alemanya, USA.
- Buñuel*, 1984, Anthony Wall, BBC i RM Arts, Anglaterra.
- Burkina Faso. El vientre de la tierra*, 1998, Argonauta Producciones, Espanya.
- Buscando a Lorca*, Canal Sur Television, Andalucía, Espanya.
- Caballos*, Canal Sur Television, Andalucía, Espanya.
- Caça africana (African Hunt)*, 1912, Selig, USA.
- Cada ver es*, 1981, de Ángel García de Val, Espanya.
- Calciners*, 1999, Miquel Francés, C. Valenciana, Espanya.
- Caminando entre dinosauris*, 2000, BBC, Anglaterra.
- Camino do vento*, 1998, Jesús Suerio i Ll. Soler, TVG. Galícia. Espanya.
- Canciones para después de una guerra*, 1971, Basilio Martín Patino,

- Espanya.
- Capitanes de arena*, 2000, Alicia Pakareu, Espanya.
- Castells en el temps*, 2000, Gabriel J. Antón, RTVV, Comunitat Valenciana. Espanya.
- Casting*, 1999, Espanya.
- Catalunya des del aire*, Televisió de Catalunya, Espanya.
- Caudillo*, 1975, Basilio Martín Patino, Espanya.
- Chang*, 1927, Merian Cooper i Ernest Schoedsack, USA.
- Chevoleck Kinoapparatom*, 1929, Dziga Vertov, Rússia.
- Chiapas. El dolor del sueño*, 1999, Pedro Rosado, Comunitat Valenciana, Espanya.
- Cine setmanal (Kino-Nedelia)*, 1918, Dziga Vertov, Rússia.
- Cinema vérité, el moment de la veritat*, 1999, Peter Wintonick, National Film Board, Canada.
- Ciudades perdidas*, 1984-1990, Jaime Villate, TVE, Espanya.
- Ciudadans lliures de tota sospita*, 1993, de Llorens Soler, TVE.
- Ciudadans*, 1998 Francesc Escribano i Joan Úbeda, TV3
- Civilización*, 1969, BBC, Anglaterra.
- Cocodrils*, 1998, National Geographic, USA.
- Congo. Laberinto de ríos*, 2001, BBC, Anglaterra.
- Conozca usted Espanya*, 1965, Salvador Pons, TVE, Espanya.
- Cosmos*, 1984, Carl Sagan, USA.
- Criaturas robòtiques*, 2000, BBC i TLC, Anglaterra.
- Crisi: darrere del manament presidencial (Crisis: Behind the Presidential Commitment)*, 1963, Robert Drew i altres, USA.
- Crònica d'un estiu, (Chronique d'un été)*, 1961, Jean Rouch, França.
- Crónicas Villeras*, 1988 Marcelo Céspedes i Carmen Guarini, Argentina.
- Cuando éramos reyes*, 1997, USA.
- Cuba siempre Fidelísima*, Televisió de Catalunya, Espanya.
- Cuento mi encanto*, EITB, Televisió Vasca. Espanya.
- Curar-se en salut*, 1991, TV3, Catalunya, Espanya.
- Curs de València*, 1994, Generalitat Valenciana, C. Valenciana, Espanya.
- D'un temps, d'un país*, 1968, de Llorenç Soler, Espanya.
- David Attenborough en el Paraiso*, 1998, BBC, Anglaterra.
- De cómo Yukong moqué les muntanyes*, 1976, Joris Ivens, França.
- De la muntanya al pla*, 1995, José Luís Perea, RTVV, Comunitat Valenciana. Espanya.
- De polo a polo*, 1989-93, Borja Cardelús, TVE, Espanya.
- Descubriendo a Josep Pla*, Via Digital i el Mundo Producciones Audiovisuales. Espanya.
- Después de tantos años*, 1994, Ricardo Franco, Espanya.
- Después de... (1ª parte: No se ospuede dejar solos, 2ª parte: Atado y bien atado)* (1979), de Cecilia i Juan José Batolome, Espanya.
- Deu minuts major*, 1978, Herz Frank, Alemanya.
- Días de vino*, 2000, TVE, Espanya.
- Dinosaurios*, 2000, DVD Interactiu, BBC, Anglaterra.
- Donam acollida (Gimme Shelter)*, 1970, David i Albert Maysles, USA.
- Drifters* (1929), John Grierson, Anglaterra.
- Durrell a Rússia (Durrell in Russia)*, 1986, Gerald Durrell, BBC, Anglaterra.
- Eddie*, 1960, Robert Drew, USA.

- El 98*, 1999, Angel Paláez, TVE, Espanya.
- El arte como argumento educativo*, 1998, Universitat de València, C. Valenciana. Espanya.
- El ascenso del hombre*, 1972, BBC. Anglaterra.
- El caballo de mar (L'Hippocampe)*, 1934, Jean Painlevé, França.
- El calor de África. Luces y sombra de las mujeres de Malí*, 1997, Argonauta Producciones, Espanya.
- El camino de Santiago*, 1993, Alejandro Cribeiro, TVE, Espanya.
- El camino de Santiago*, 1993, TVE, Espanya.
- El Ché*, 1997; Espanya, França, Itàlia i Bèlgica
- El club de las ideas*, Canal Sur, Andalucía.
- El desencanto*, 1976, de Jaime Chavarri, Espanya.
- El desert Vivent (The living desert)*, 1953, Walt Disney, USA.
- El espíritu de la América prehispánica*, 1997, Luís Mariño, TVG. Galícia. Espanya.
- El Laberinto del Tíbet*, 2000; TVE, Canal +, Cartel, Impala i Levinber; Espanya.
- El largo viaje hacia la ira*, 1969, de Llorenç Soler, Espanya.
- El latido del Bosque*, 1997, (Bitis, Canal + i National Geographic), Espanya i Gran Bretanya.
- El meu avi*, Televisió de Catalunya. Espanya.
- El món del silenci (Le monde du silence)*, 1956, Jacques-Yves Cousteau, França.
- El món Jacques-Yves Cousteau (Experience precontinent III)*, 1965,
- El món rival (The Rival World)*, 1954, Shell Film Unit, Gran Bretanya.
- El món sense sol (Le monde sans soleil)*, 1965, Jacques-Yves Cousteau, França.
- El naturalista amateur (The amateur naturalist)*, 1983, Gerald Durrell, BBC, Anglaterra.
- El planeta vivent (The living planet)*, 1984, David Attenborough, BBC, Anglatera.
- El polp (Le pieuvre)*, 1928, Jean Painlevé, França.
- El pont (The Bridge)*, 1944, Willard Van Dyke i Ben Maddow, USA.
- El principio de la vida*, 1999; Open University de la BBC coproduït per Erikson & Nilson Productions i ZDF, Arte, RAI 3 i NHK; Anglaterra, Alemanya, Itàlia i Japó.
- El riu (The River)*, 1937, Pare Lorentz, USA
- El sentiment d'hostilitat (The Feeling of Hostility)*, 1948, National Film Board, Canadà.
- El sentiment de refús (The Feeling of Rejection)*, 1947, National Film Board, Canadà.
- El sol del Membrillo*, 1992, Víctor Érice, Espanya.
- El tercer planeta*, 1999, Transglobe, Impala i TVE, Espanya
- El testamento de Adan*, Canal Sur Television, Andalucía, Espanya.
- El tiempo de Neville*, 1991, Espanya.
- El toro bravo*, Canal Sur Television, Andalucía, Espanya.
- El xiquet de l'elefant (Elephant boy)*, 1936, Robert Flaherty, USA.
- Els dominis de la mar*, 1997, Manolo García Carrascosa, RTVV, Comunitat Valenciana. Espanya.
- Els eriçons de mar (Les oursins)*, 1928, Jean Painlevé, França.
- Els riscs laborals del Fisioterapeuta*, 1998, Universitat de València

- Estudi General (UVEG)**
En construcció, 2001, José Luís Carrogio. Espanya.
En la cama con Madona, 1991, USA.
En la terra dels caçadors de caps, 1914, Edward S. Curtis, USA.
Energías renovables, 2000, Producciones Faro i Sogecable, Espanya.
Entrenament bàsic (Basic Training), 1971, Frederick Wiseman, USA.
Escola a casa, Televisió de Galícia, Programa educatiu, Galícia, Espanya.
Escola secundària (High School), 1968, Frederick Wiseman, USA.
Espai electoral de les eleccions autonòmiques BNV, 1999, Miquel Francés, C. Valenciana, Espanya.
Espais naturals, 1992, Pablo Gadea, RTVV, Comunitat Valenciana. Espanya
Espanya en la Antàrtida, 1984, Carlos Serrano, TVE, Espanya.
Ésta es mi tierra, 1981-2001, TVE, Espanya
Estrangeros de si mismos, 2001, José Luís López Linares i Javier Rioyo, Espanya.
ETA, Historia de un Conflicto, 2001, (Arte, TVC i Paral.lel 40), Espanya i França.
Explica'ns la teva vida, 2001, TV3, Catalunya, Espanya.
Exploradores del s.XXI, 1999, Batiste Miquel, RTVV, Comunitat Valenciana. Espanya.
Fang and Claw, 1935, Frank Buck, USA.
Fauna Callejera, 1994-98, Luís Miguel Domínguez, TVE, Espanya.
Fauna, 1968, Félix Rodríguez de la Fuente, TVE, Espanya.
Felipe II, 1998, TVE, Espanya.
Félix, el amigo de los animales, 1968, Félix Rodríguez de la Fuente, TVE, Espanya.
Festes, RTVV, Comunitat Valenciana. Espanya.
Fiesta, 1967, Pio Caro Baroja, TVE, Espanya.
Flamenco en la isla de Camerón, Via Digital i el Mundo Producciones Audiovisuales. Espanya.
Flamenco, 1995, Carlos Saura, Espanya.
Follow me, 1982, BBC, Anglaterra.
Francesc Boix, un fotógrafo en el infierno, 2000, Llorenç Soler, Espanya i França.
Franco, ese hombre, 1964, de José Luis Sáenz de Heredia, Espanya.
Free to roam, 1939, Stuart Legg, Anglaterra.
Fulles de tardor, 1998, Javier Martín, RTVV, Comunitat Valenciana. Espanya.
Geografía gallega, 1999, Francisco Río. TVG. Galícia. Espanya.
Goya, 1985, TVE, Espanya.
Gran Hermano, 2000, Prod. Zeppelin, Tele 5, Espanya.
Grandes de la Escena, Via Digital i el Mundo Producciones Audiovisuales. Espanya.
Guggenheim, EITB, Televisió Vasca. Espanya.
Herederos de la tierra, Plural Entertainment i Transglobe, Espanya.
Hospital (Hospital), 1970, Frederick Wiseman, USA.
Iguskela, Euskal Telebista, Programa educatiu, Euskadi, Espanya.

- Índico*, 1992-99, Luís Goytisolo, TVE, Espanya.
Innisfree, 1991, Espanya, França, Irlanda.
Irlanda, 1996, Prisma, TVE, Espanya.
Jardins grisos (Grey Gardens), 1975, David i Albert Maysles, USA.
Jaz Dance, 1964, Richard Leacock, USA
Jo, un negre (Moi, un Noir), 1958, Jean Rouch, França.
Juguetes rotos, 1966, de Manuel Summers, Espanya.
Jungla Tropical, 2000, DVD Interactiu, BBC, Anglaterra.
Jutjats, Televisió de Catalunya. Espanya.
K2, 1993, USA, Japó.
Kurds: enmig del foc creuat, 1999, Joan Solà, TV3 30' Catalunya, Espanya.
L'acuirassat Potemkin, 1925, S.M. Eisenstein, Rússia.
L'aniversari de la revolució (Godovshina Revolutsiya), 1918, Dziga Vertov, Rússia.
L'aplegada dels toreros (Arrivée des toréadors), 1896, Espanya.
L'Aventura del Saber, 1993, TVE, Espanya.
L'eixida dels treballadors de la fàbrica (La sortie des Usines), 1895, Lumière, França.
L'expedició a Alaska, 1909 Herbert Ponting, USA.
L'home i la terra, 1974-1980, Rodríguez de la Fuente, TVE, Espanya.
L'home d'Aran (Aran Man), 1934, Robert Flaherty, USA.
L'oblit del passat, Televisió de Catalunya. Espanya.
L'Òs (L'ours), 1988, Jean Jacques Annaud, França.
La Batalla de Argel, 1966, Gillo Pontecorvo, Itàlia/Argèlia.
La Batalla de Xile, 1976, Patricio Guzman, Xile.
La caça, gran joc africà (Hunting big game in África), 1909, Selig, USA.
La cadira, (The chair), 1963, Robert Drew i altres, USA.
La casa de la mirada, 2000, Javier Tostado, RTVV, Comunitat Valenciana. Espanya.
La circulació de la sang sobre el peu de la granota (Circulation of the Blood in the Frog's Foot), 1903, Urban Trading, Anglaterra.
La ciutat (The Town), 1944, Josef von Sternberg, USA.
La coronació de Nicolas II (Couronnement du Tzar), 1896, Rússia.
La dansa de l'àguila (Eagle Dance), 1898, USA.
La dansa del cetre (Wanda Dance), 1898, USA.
La diferència en carne propia, Via Digital i el Mundo Producciones Audiovisuales. Espanya.
La espalda de el mundo, 2001, Javier Corcuera, Espanya.
La Espanya Salvaje, 1996-2000 Borja Cardelús, TVE, Espanya.
La força de les plantes, 1935, Ulrich Schultz, Alemanya.
La guerra civil en Euskadi, EITB, Televisió Vasca. Espanya.
La lluita per la vida (The struggle to life), 1936, Stacy Woodard, USA.
La mano encima, Via Digital i el Mundo Producciones Audiovisuales. Espanya.
La marxa del temps (The March of Time), 1935-1951, Tine Life Fortune Inc. USA.
La Memòria rescatada, 1986, Patricio Guzman, Xile.
La nova Europa, 1997, Octavi Masià, RTVV, Comunitat Valenciana. Espanya.

- La otra mitad: ellas*, Via Digital i el Mundo Producciones Audiovisuales. Espanya.
- La otra mitad: ellos*, Via Digital i el Mundo Producciones Audiovisuales. Espanya.
- La palabra en el tiempo*, 1999, Llorenç Soler, TVG. Galícia. Espanya.
- La perla negra*, Plural Entertainment i Transglobe, Espanya.
- La pradera (Vanishing praire)*, 1954, Walt Disney, USA.
- La ruta del Quetzal*, 1998-2001, TVE, Espanya.
- La transición en Euskadi*, EITB, Televisió Vasca. Espanya.
- La vida a prova (The trials of life)*, 1990; *La vida privada de les plantes (The private life of plants)*, 1995, David Attenborough, BBC, Anglaterra.
- La vida a terra (Life on Earth)*, 1979, David Attenborough, BBC, Anglaterra.
- La vida dels ocells (The life of birds)*, 1998, David Attenborough, BBC, Anglaterra.
- La vida privada de l'alcatraç (The private Life of the gannes)*, 1934, John Grierson i Julian Huxley, Anglaterra.
- La vieja memoria*, 1977, de Jaime Camino, Espanya.
- La víspera de nuestro tiempo*, 1967, Jesús Fernández Santos, TVE, Espanya.
- Laponia: tierra de la luz nocturna*, 1999, National Geographic, USA.
- Las cenizas del volcán*, 2000, Pedro Rosado, Comunitat Valenciana, Espanya.
- Las ciudades las caravanas*, 1998, Argonauta Producciones, Espanya.
- Las Hurdes, tierra sin pan*, 1932 Luís Buñuel, Espanya.
- Latidos de América*, 1997, Argonauta Producciones, Espanya.
- Lavapies barrio abierto*, Via Digital i el Mundo Producciones Audiovisuales. Espanya.
- Lejos de los árboles*, 1972, de Jacinto Esteva, Espanya.
- Les artèries de la terra*, 1999, Sabastián Hernandis i José Manuel Herrero, RTVV, Comunitat Valenciana. Espanya.
- Les carreres de Melbourne (Les Courses)*, 1896, Austràlia.
- Les coses com són*, Televisió de Catalunya. Espanya.
- Les intervencions de tumors facials*, 1996, Miquel Francés, Universitat de València, Comunitat Valenciana, Espanya.
- Les raquetteurs*, 1958, Michel Brault i Gilles Groulx, Canada.
- Lisboa faca no coração*, 1998, canal +, Espanya
- Llaurar les planures (The Plow That Broke the Plains)*, 1936, Pare Lorentz, USA.
- Llei i ordre (Law and order)*, 1969, Frederick Wiseman, USA.
- Lobos de Yellowstone*, 1999, National Geographic, USA
- Locos por el golf*, Via Digital i el Mundo Producciones Audiovisuales. Espanya.
- Lola vende ca*, 2000, Llorenç Soler, Espanya.
- Lorca. Así que pasasen 100 años*, 1998, Javier Rioyo i José Luis López Linares, Canal + i Cero en Conducta, Espanya.
- Los dominios del gran blanco*, 1989, Augusto Fernández, TVE, Espanya.
- Los espanyoles y Dios*, Via Digital i el Mundo Producciones

- Audiovisuales. Espanya.
Los frutos del dorado, 1989, Manuel Serrano, TVE, Espanya.
Los grandes hombres de la egiptologia, 1998, TVE, Espanya.
Los grandes hombres de la egiptologia, 1998, TVE, Tesauro i cineTV, Espanya
Los nombres del 98, 1998, Elías Andrés, TVE, Espanya.
Los pintores del Prado, 1974, Román Gómez Redondo, TVE, Espanya.
Los viajeros de la luz, 1990, Valentín Carrera, TVG. Galicia. Espanya.
Louisiana Story, 1948, Robert Flaherty, Canada.
Magia en la Antillas, 2001, TVE, Espanya.
Man de nós, 2000 Lois Celeiro, TVG. Galicia. Espanya.
Mar del Hombre, 1993, Ferran Llagostera, TVG. Galicia. Espanya.
Marruecos un rey para el cambio, Via Digital i el Mundo Producciones Audiovisuales. Espanya.
Mecanisms mentals (Mental Mechanisms), 1948, National Film Board, Canada.
Mediterráneo, 1999, Luís Goytisolo, TVE, Espanya.
Memòries de l'escola, 1998, Miquel Francés, C. Valenciana.
Mi enemigo íntimo, 2000, Alemanya.
Microcosmos, 1996, França, Suïssa, Itàlia.
Mirar un quadre, 1998, Eduard Mira, RTVV, Comunitat Valenciana. Espanya.
Moana, 1926, Robert Flaherty, USA.
Model (Model), 1980, Frederick Wiseman, USA.
Monos como Becky, 1999, Joaquín Jordà i Núria Villazán, Espanya.
Móns invisibles (Unseen World), 1898, Urban Trading, Anglaterra.
Monterrey Pop (1968), Donn Pennebaker, USA.
Mujeres en la història, 1998, TVE, Espanya.
Mundos Perdidos, 1999, (New Atlantis, Transglobe, TVE i Canal +), Espanya.
Nanook l'esquimal, (Nanook of the North) 1922, Robert Flaherty, USA.
Naturaleza Ibérica, 1987, Borja Cardelús, TVE, Espanya.
Neanderthal, 2000, Wall to Wall TV, Anglaterra.
Nicaragua lejos de los focos, 1996, Pedro Rosado, Espanya/França.
No mires enrera (Don't Look Back), 196), Donn Pennebaker, USA.
Nómadas del aire; 2001; Planeta 2010, *Galatée* i Wanda; Espanya i França.
Nómadas, 2001, Plural Entertainment i Transglobe, Espanya.
Norte Sur, 1998, TVE, Espanya.
Nosaltres i altres animals (Oursevels and other animals), 1987, Gerald Durrell, BBC, Anglaterra.
Notes sur l'immigration, 1960, Jacinto Esteva, Suïssa.
Noticiero Documental NO-DO, 1942-56, Espanya.
Nova, 1975, PBS, USA.
Nuevas Enfermedades, Via Digital i el Mundo Producciones Audiovisuales. Espanya.
Objetivo, 1981, Luís Poncorbo, TVE, Espanya.
Océanos, 1997 Enrique Lechuga, TVG. Galicia. Espanya.
Oficios perdidos, 1989-1995, Eugenio Monesma, TVE, Espanya.
Ohio Town, 1945, Julien Bryan, USA.

- Ojalá val del Omar*, 1994, Espanya.
- Open University*, 1971, BBC, Anglaterra.
- Otros pueblos*, 1983-93, Luís Pancorbo, TVE, Espanya.
- Ous d'espí (Oeufs d'Épinoche)*, 1928, Jean Painlevé, França.
- Padres con coraje*, Via Digital i el Mundo Producciones Audiovisuales. Espanya.
- Pamat*, 1969, Grigori Chukrai, Rússia.
- Pantanal*, 1997, Discovery Chanel i Vic Banks Productions, USA.
- Paraisos cercanos*, 1997-2000, Patricia Ferreira, TVE, Espanya.
- París era una mujer*, 1997; Gran Bretanya.
- Parques Naturales*, Canal Sur Television, Andalucia, Espanya.
- Pedir de boca*, 1998, TVE, Espanya.
- Penicilina (Penicillin)*, 1944, Ministeri d'Informació, Gran Bretanya.
- Per què lluitem*, 1944-45, Frank Capra, USA.
- Periodistas bajo amenaza*, Via Digital i el Mundo Producciones Audiovisuales. Espanya.
- Picasso. Ocho historias de amor*, Canal Sur Television, Andalucia, Espanya.
- Planeta Azul (1970-73)*, Fèlix Rodríguez de la Fuente, TVE, Espanya.
- Planeta noche Madrid*, Via Digital i el Mundo Producciones Audiovisuales. Espanya.
- Por amor a l'arte*, 1999, Antonio López Mariño, TVG. Galícia. Espanya.
- Powasqqats*, 1990, USA.
- Preguntes al tercer mileni*, 2000, Vicent Monsonís, RTVV, Comunitat Valenciana. Espanya.
- Priamary*, 1960, Robert Drew, USA.
- Primates*, 2000, BBC i Discovery Chanel, Anglaterra i USA.
- Què passa! Els Beatles als USA (What's Happening! The Beatles in the USA)*, 1964, David i Albert Maysles, USA.
- Queimada*, 1969, Gillo Pontecorvo, Itàlia/França.
- Queridísimos verdugos*, 1973, Basilio Martín Patino, Espanya.
- Rango*, 1931, Merian Cooper i Ernest Schoedsack, USA.
- Raza el espíritu de Franco*, 1977, de Gonzalo Herralde, Espanya.
- Regne salvatge (Wild Kingdom)*, 1963, Marlin Perkins, USA.
- Retratos*, Canal Sur Television, Andalucia, Espanya.
- Sahara. El sueño de la media luna*, 1996, Pedro Rosado, Comunitat Valenciana, Espanya.
- Saïd*, 1998, Llorenç Soler, Espanya.
- Sangre verde*, Canal Sur Television, Andalucia, Espanya.
- Sapientíssims*, Televisió de Catalunya, Espanya.
- Sarna (Scabies)*, 1943, Ministeri d'Informació, Gran Bretanya.
- Scott a l'Antàrtida*, 1913, Herbert Ponting, USA.
- Sentiments de depressió (Feelings of Depression)*, 1950, National Film Board, Canadà.
- Sesame street*, 1983, BBC, Anglaterra.
- Sevillanas*, 1992, Carlos Saura, Espanya.
- Sexo Oral*, 1994, Espanya.
- Shara llamando a las puertas del cielo*, 1996, Pedro Rosado, PRP Produccions, Comunitat Valenciana, Espanya.
- Showman (1962)*, David i Albert Maysles, USA.

- Sobredepèndencia (Overdependency)*, 1949, National Film Board, Canadà.
- Sobreviure en Manthausen*, 1975, de Llorenç Soler, Espanya.
- Sudamérica salvaje*, 2001, BBC, Anglaterra.
- Survival*, 1961-2000, ITV, Anglia Television, Anglaterra.
- Tercer planeta sección hombres*, Via Digital i el Mundo Producciones Audiovisuales. Espanya.
- Terra de pardals (In Birdland)*, 1907, Oliver Pike, Anglaterra.
- That's english*, 1994, BBC, Anglaterra.
- The chair*, 1963, Robert Drew i altres, USA.
- The Cummington Story*, 1945, Helen Grayson i Larry Madison, USA.
- The future is wild;2001;Planeta 2010*, Adams Television, ZDF i ORF; Anglaterra, Alemanya, França i Espanya.
- The Great War*, 1964, BBC, Anglaterra.
- Titicut Follies*, 1967, Frederick Wiseman, USA.
- Transfusió de sang (Blood Transfusion)*, 1942, Ministeri d'Informació, Gran Bretanya.
- Tren de Sombras*, 1996, José Luís Guerín, Espanya.
- Trens valencians per a la memòria*, 1998, Javier Cortés, RTVV, Comunitat Valenciana. Espanya.
- Tres cants a Lenin (Tri Pesni o Lenin)*, 1934, Dziga Vertov, Rússia.
- Triumph des Willens*, 1937, Rifenstahl, Alemanya.
- Un lugar llamado Chiapas*, 1998, Nettie Wild, Canada Wild Production, Canada.
- Un millor demà (A Better Tomorrow)* 1945, Alexander Hammid.
- Un país en la mochila*, 1998, José María Labordeta, TVE, Espanya.
- Un retrat de Stravinsky (A Stravinsky Portrait)*, 1964, Richards Leacock, USA.
- Una música un poble*, RTVV, Comunitat Valenciana. Espanya.
- València, 2002 Campionat mundial d'Hambol femení universitari*, 2000, Universitat de València. Comunitat Valenciana. Espanya.
- Venedor (Salesman)*, 1969, David i Albert Maysles, USA.
- Vent de mar*, 1997, Alfofo Celdrán, RTVV, Comunitat Valenciana. Espanya.
- Veterinaris*, 2000, Francesc Escribano i Joan Úbeda, TV3 Catalunya. Espanya.
- Viaje al Cuerpo Humano*, 1999, (Canal +, BBC, Learning Channel), Espanya, Gran Bretanya i França.
- Viajeros al tren*, 1999, TVE, Espanya.
- Viatge a la fi del món (Voyage au bout du monde)*, 1975, Jacques-Yves Cousteau, França.
- Viatjar sense bitllet*, 1996, RTVV, Comunitat Valenciana. Espanya.
- Vida Prehistòrica*, 2000, DVD Interactiu, BBC, Anglaterra.
- Vides Privades*, Televisió de Catalunya. Espanya.
- Vietnam: vida tras la muerte*, 1998, Luís Miguel Domínguez, TVE, Espanya.
- Visado para el futuro*, 1963, Luis Miratvilles, TVE, Espanya.
- Vivint amb l'enemic*, Televisió de Catalunya. Espanya.
- We are the lambeth boys*, 1959, Karle Reistz, Anglaterra.
- Wild Cargo*, 1934, Frank Buck, USA.
- Wild mand blues*, 1998, USA.

LA PRODUCCIÓ DE DOCUMENTALS A L'ERA DIGITAL

Yanki No! 1960, Robert Drew i altres, USA.

Year of the Horse, 1999, USA.

Zooquet, 1954, David Attenborough, BBC, Anglaterra.

7.5. Principals Webs:

A&E - Arts & Entertainment. TV. USA: <http://www.aetv.com/>
ABC Neuws Video Source. USA: <http://www.abcnewsvsources.com>
ABC Video, Austràlia: <http://www.abc.net.au>
Academia de la Televisión. Espanya. <http://www.academiav.es>
Advanced Camera. Equipament . Anglaterra :
<http://www.advancedcamera.com/>
Advanced Television Enhancement Forum ATVEF. USA:
<http://www.atvgef.com/>
Advanced Television Systems Committee (ATSC). USA:
<http://www.atsc.org/>
Advanced Television Technology Center. USA: <http://www.attc.org/>
AlienFX. Efectes Especials. USA: <http://www.xfacts.com/>
All Effects. USA: <http://www.allfx.com/>
AMC - American Movie Classics. USA: <http://www.amctv.com/>
American Time Lapse. Efectes Especials. USA:
<http://www.timelapse.com/index.html>
Amnesty Int'l Film Festival. Holanda:
<http://www.amnesty.nl/filmfestival>
Amsterdam Forum. Holanda. <http://www.idfa.nl>
Angenieux. Equipament lents. França :<http://www.angenieux.com/>
Animal Makers. Efectes Especials. USA:
<http://www.animalmakers.com/>
Antena 3 Televisión : <http://www.antenaztv.es>
Argonauta Producciones. Espanya:<http://www.documentales.net>
ARTE. França/Alemanya: <http://www.arte-tv.com>
ATV Mediapolis. Espanya: <http://www.laviniatv.com/atv>
Australian International Documentary Conference:
<http://www.aidc.on.net>
AVID. Postproducció Digital. USA: <http://www.avid.com/>
AYSAV. Empresa de postproducció. Espanya: <http://www.aysav.es>
Banff TV Festival. Canada: <http://www.banfftv.fest.com>
Barbizon Lighting. Equips il·luminació . USA :
<http://www.barbizon.com>
BBC Digital. Anglaterra: <http://www.bbc.com.uk/digital/>
BBC. Anglaterra: <http://www.bbc.com>
Beca. Espanya: <http://www.beca.com>
Beyond Documentary Distribution. Austràlia:
<http://www.beyond.com.au>
Big Machine. Efectes Especials. USA:
<http://www.bigmachinestudios.com/>
Birn & Sawyer. Equipament professional cinema. USA
<http://www.birnsandsawyer.com/>
BIT Streaming Video. USA:<http://www.bitstreamingvideo.com/>
Blue Planet Entertainment. Alemanya i USA: <http://www.blue-planet-entertainment.com>
Blue Screen Page Efectes. USA:
<http://www.seanet.com/Users/bradford/bluscrn.html>
Blue Screen. Espanya: <http://www.bluescreen.es>
Bodytech Special Effects Makeup. USA: <http://www.bodytek.com/>

Bravo. TV. USA: <http://www.bravotv.com/>
 Cablevision. TV. USA: <http://www.cablevision.com/>
 Calcote HDTV Production. USA:
 <http://ourworld.compuserve.com/homepages/calcote/>
 Camera essentials. USA: <http://www.cameraessentials.com/>
 Canal Plus DOCSTAR. França: <http://www.canalplus.fr>
 Canal Plus. Espanya: <http://www.canalplus.es>
 Canal Satélite Digital. Espanya: <http://www.csatelite.es>
 Canal Sur. Andalucía. Espanya: <http://www.canalsur.es>
 Canon. Optiques . Japó : <http://www.canon.com/>
 Carlton International. Anglaterra: <http://www.carltonint.co.uk>
 Cartoni Tripod. Suport professional de Camera.
 USA : <http://www.cartoni.com/>
 Cartoon Network. TV. USA: <http://www.cartoonnetwork.com>
 Century Optics. Equipament lents. USA :
 <http://www.centuryoptics.com/>
 Chapman Leonard Studio. Equipament. USA: <http://www.chapman-leonard.com>
 Character Shop. Efectes Especials. USA: <http://www.character-shop.com/>
 Cinekenetic. Austràlia: <http://www.cinekinetic.com>
 Cinema du Réel. França. <http://www.bpi.fr>
 Cinemills Lighting. USA: <http://www.cinemills.com/>
 CNN. TV. USA: <http://www.cnn.com/>
 Collecting Channel . USA: <http://www.collectingchannel.com/>
 Cologne Screenings. Alemanya: <http://www.cologne-screening.de>
 Comedy Central . USA: <http://www.comcentral.com/>
 Composite Components Travelling Matte. USA:
 <http://www.digitalgreenscreen.com/>
 Composite Image Systems. Efectes Especials. USA:
 <http://www.cishollywood.com/>
 Corplex Television. USA: <http://www.corplextv.com/>
 Court TV. USA: <http://www.courtvtv.com/>
 C-SPAN. USA: <http://www.c-span.com/>
 Digital Domain. Efectes Especials. USA: <http://www.d2.com/>
 Digital Television Channel Plan. USA:
 <http://www.transmitter.com/FCC98315/chanplan.html>
 Digital Television. USA <http://www.digitaltelevision.com>
 Digital Television. USA: <http://www.digitaltelevision.com/>
 Discovery Chanel. USA: <http://www.discovery.com>
 Discovery Channel Online. USA: <http://www.discovery.com/>
 DISCREET. Postproducció digital Canada: <http://www.discreet.com>
 Disney Channel. USA: <http://www.disneychannel.disney.go.com/>
 DOC TV. <http://www.docos.com>
 Docfest Nova York. USA: <http://www.docfest.org>
 DOCS Lisboa. Portugal: <http://www.docslisboa.com>
 DOCSBARCELANA. Espanya: <http://docsbarcelona.co>
 Documania. Espanya: <http://www.documania.com>
 Documentary Film Festival. Amsterdam. Holanda: <http://www.idfa.nl>
 Documentos TV. Espanya:
 <http://www.rtve.es/tve/program/docuesp/docutv.htm>

DOCUS. Espanya: <http://www.docus.org>
Dolby Digital. USA: <http://www.dolby.com/tech>
DOX. Dinamarca: <http://www.dox.dk>
DTV Briefing. USA: <http://www.current.org/dtv>
DTV Online. USA: <http://www.dtvonline.com/>
DTV Web. USA: <http://www.dtvweb.org/>
DVB. Digital Video Broadcasting. Europa : <http://www.dvb.org/>
Dwight Cavendish. Anglaterra : <http://www.dwightcav.com/>
EDN. Dinamarca: <http://www.edn.dk>
Entertainment Television. USA: <http://www.eonline.com>
ESPN. USA: <http://www.espn.go.com/>
Eureka Audiovisual. Organisme Europeu: <http://www.aveureka.org>
EURIMAGES: <http://culture.coe.fr/Eurimages>
Eurodoc: <http://www.eurodoc.com>
Europace. Serveis de Telemàtica europeus: <http://www.europace.be/>
European Film Promotion. Organisme Europeu: <http://www.efp-online.com>
Euskal Telebista. EITB. Euskadi. Espanya: <http://www.eitb.com>
Explore International. Internacional: <http://www.explore-intl.com>
FAPAE. la Federació d'Associacions de Productors d'Audiovisuals Espanyols. Espanya: <http://www.fapae.es>
FCC DTV. USA: <http://www.fcc.gov/dtv>
Festival de Cine de Màlaga. Espanya: <http://www.festicinemalaga.com>
Festival Internacional de Cine de Medio Ambiente. Gavà. Espanya: <http://www.ficma.es.org>
Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao. Espanya: <http://www.fic-bilbao.com>
Film Australia. Austràlia: <http://www.filmaust.au>
Film Festival Berlin: <http://www.berlinale.de>
Filmtel. Empresa de postproducció. Espanya: <http://www.filmtel.com>
Filmtools. Distribuïdor. USA : <http://www.filmtools.com>
Fisher Dollies. USA: <http://www.jfisher.com/>
FORTA. Espanya: <http://www.forta.es>
Free Speech TV. USA: <http://www.freespeed.org/>
Fuji Film. Pel·lícula. Japó: <http://www.fujifilm.com>
Fundación Madritel. Educ@ble. Espanya: <http://www.fundacionmadritel.es>
Future Effects SFX News. USA: <http://www.futureeffects.com/>
FX - Fox Cable Television. USA: <http://www.fxnetworks.com/>
Gam Products. Equips il·luminació . USA : <http://www.gamonline.com/>
Game Show Network. USA: <http://www.spe.sony.com/gsn>
General Instrument Corporation. Motorola broadband. USA: <http://www.gi.com/>
Genlock. Empresa de postproducció. Espanya: <http://www.genlock.com>
Geoplaneta. Espanya: <http://www.geoplaneta.es>
Glidecam . USA: <http://www.glidecam.com/>
Gondwana Films. Espanya: <http://www.gondwana.com>
Granada International. Anglaterra: <http://www.granadamedia.com/international>

Guide to Television Studios. USA: <http://www.seeing-stars/TVstudios/index.shtml>
 Hapttek Interactive Characters. USA: <http://www.hapttek.com/>
 HBO. USA: <http://www.hbo.com/>
 HD Vision. USA: <http://www.hdvision.com/>
 HDpictures. USA: <http://www.hdpictures.com/>
 HDTV Group. USA: <http://www.hdtv.net/>
 HDTV News. USA: <http://www.hdtvnews.com/>
 HDTV Newsletter. USA: <http://www.webstar.com/hdtv/hdtvnews2.html>
 Hit Wildlife. Distribidora. Anglaterra: <http://www.hitwildlife.com>
 Hitachi. Japó: <http://www.hitachi.com/>
 House of Effects. USA: <http://www.members.aol.com/houseoffx/>
 IBERMEDIA Programa de suport a l'Audiovisual: <http://www.fpca.com>
 Ikegami. Japó: <http://www.ikegami.co.jp/english/lineup.html>
 Image Film SA. Empresa de postproducció. Espanya: <http://www.imagefilm.com>
 Independent Film Channel . USA: <http://www.ifctv.com/>
 Industrial Light & Magic. USA: <http://www.ilm.com/>
 INPUT 2001. Espanya: <http://www.input-tv.org>
 Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales ICAA.
 Espanya: www.mcu.es/bases/spa/cine/CINE.html
 In-Sync Classifieds. Equipament. USA: <http://www.insyncpubs.com/>
 Internatioanl Film Festival Rotterdam: <http://www.iffrotterdam.nl>
 International Wildlife Film Festival. USA: <http://www.wildlifefilms.org>
 Internet Streaming Media Alliance. USA: <http://www.isma.tv/>
 IPA the Editing House. Japó: <http://www.ipahome.com/>
 Just Bulbs. Equipament USA: <http://justbulbsltd.visualnet.com>
 JVC. Japó: <http://www.jvc.com/>
 KCTS-TV. USA: <http://www.kcts.org/>
 Kodak Professional Imaging . USA:
<http://www.kodak.com/US/en/motion>
 La Iguana. Espanya: <http://www.la-iguana.com>
 Lee Utterbach Camera. Equipament. USA: <http://www.lucamera/2000>
 Lightning Strikes Lighting. Equips
 il·luminació. USA: <http://www.lightningstrikes.com>
 Little Black Book of Special Effects .USA: <http://www.lbbvfx.com/>
 LucasFilms. USA: <http://www.lucasfilm.com/>
 Lynx Video. Espanya: <http://www.interocio.es/lynxvideo/>
 Marathon. França: <http://www.marathon.com>
 Master in Bussines Administration. Hong Kong:
<http://www.imba.cityu.edu.hk/>
 MATROX. Hardware d'edició. Canada: <http://www.matrox.com>
 Matteworld. Efectes Especials. USA: <http://www.matteworld.com/>
 Matthews Grip Equipment. USA: <http://www.matthewsgrip.com>
 MEDEA Programa Mediterraneo y Europeo de Desarrollo Audiovisual.
 Andalucía. Espanya: <http://www.programamedea.com>
 Media Park. Espanya: <http://www.medipark.es>
 Media School: <http://www.mediaschool.org>
 MEDIA. Espanya: <http://www.mediadeskspain.com/home/htm>
 Medialink Webcasting. USA: <http://www.medialink.com/>

MEDIAPRO. Espanya: <http://www.mediapro.es>
MEDIAPROGRAMME:
<http://europa.eu.int/comm/dg10/avpolicy/media/index.html>
Metropolis Studios. USA: <http://www.metropolis-studios.com>
MHP. Multimedia Home Plataform. Europa: <http://www.mhp.org/>
Minds Eye International. Canada:
<http://www.mindseyeinternational.com>
Ministeri de Cultura, Educació i Esports. ICAA. Espanya:
<http://www.mcu.es/cine/index.html>
MIPCOM. Cannes. França: <http://www.mipcom.com>
MIPDOC. Cannes. França: <http://www.miptv.com/mipdoc>
MIPTV. Cannes. França: <http://www.miptv.com>
Mole Richardson. Equips il·luminació . USA : <http://www.mole.com>
Molinare SA. Empresa de postproducció. Espanya:
<http://www.molinare.es>
Monster Makers. Efectes Especials. USA:
<http://www.monstermakers.com/>
Movietone Television. Anglaterra: <http://www.movietone.com>
Moving Models Special Effects. USA: <http://www.cahn.nl/>
MTV. USA: <http://www.mtv.com/>
Multipark. Espanya: <http://www.multipark.es>
NAB. National Association Broadcasting. USA: <http://www.nab.org/>
Nagra. Suïssa: <http://www.nagra.com>
NAPTE. Las Vegas. Estats Units: <http://www.napte.com>
National Film Board. Canada: <http://www.nfb.ca>
National Geographic. USA: <http://www.nationalgeographic.com>
Naturfilms. USA: <http://www.documentalesdenaturaleza.com>
NBC News Archives. USA: <http://www.nbcnewsarchives.com>
NBC. USA: <http://www.nbc.com>
New England Sports Network. Anglaterra: <http://www.nesn.com/>
NHK. Media International Corporation (MICO). Japó.
<http://www.nhk.com>
Nickelodeon. USA: <http://www.nick.com/>
Nisa Producciones. Empresa de postproducció. Espanya:
<http://www.nisadigital.com>
Nordic Screening: <http://www.nordicscreening.com>
North Western University Libreray. Enllaços múltiples. USA:
<http://www.library.northwestern.edu/media/resources/>
Nova Special Effects. Netherlands: <http://www.cahn.nl/>
NTL. Knowledge chanel. Canal d'educació interactiva. Anglaterra:
<http://www.askntl.com/tv-internet/knowledge.asp>
Observatorio Europeo de l'Audiovisual. Organisme Europeu:
<http://www.obs.coe.int/hp.htm>
Oconnor Camera Support . USA: <http://www.ocon.com>
Odisea. Espanya: <http://www.odisea-odisseia.com>
Odyssey. Australia: <http://www.odysseytelevision.com>
Off the Fence. Holanda: <http://www.offthefence.com>
ONO. Espanya: <http://www.ono.es>
Optex. Equipament. Anglaterra : <http://www.optexint.com>
OVIDE Broadcast Services. Empresa de lloguer d'equips.
Barcelona. Espanya: <http://www.ovid.com>

- Panasonic. Japó: <http://www.panasonic.com>
 Panavision. USA: <http://www.panavision.com>
 Pancro Filters. Canada: <http://www.pancro.com>
 Panther Dollies. Alemanya: <http://www.panther-gmbh.de/e/>
 PBS Digital TV Crashcourse. USA: <http://www.pbs.org/opb/crashcourse/>
 PBS Digital TV. USA: <http://www.pbs.org/digitaltv/>
 PBS Public Broadcasting Service. USA: <http://www.pbs.org>
 Peter Knowlton's Animatronics. Efectes Especials. USA: <http://www.peterknowlton.com/>
 Philips. Holanda: <http://www.broadcast.philips.com/>
 Phillips Digital . Holanda: <http://www.broadcast.philips.com/>
 Pilot Guides. Distribuïdora. Anglaterra: <http://www.pilot.co.uk>
 Pine Technical College de Minesota. USA: <http://www.ptc.tec.mn.us>
 Pinnacle Systems Hardware d'edició. Alemanya: <http://www.miro.com/>
 Pla-Net HDTV. USA: <http://www.pla-net.com>
 Planeta. Grup mediàtic. Espanya <http://www.planeta.com>
 Plasma HDTV. USA: <http://www.plasmahdtv.com/>
 Post Effects. USA: <http://www.posteffects.com/>
 Productora Faro. Espanya: <http://www.la-red.com/faro/>
 Public Broadcasting Service. PBS. USA: <http://www.pbs.com>
 QUANTEL. Postproducció digital. Anglaterra: <http://www.quantel.com>
 QuickSet. USA: <http://www.tripods.com/>
 Quiero TV. Espanya: <http://www.quierotv.com>
 QVC Shopping Network. USA: <http://www.qvc.com>
 Radio Televisió Valenciana. RTVV. C. Valenciana. Espanya: <http://www.rtvv.es>
 RAI TRADE. Itàlia: <http://www.raitrade.it>
 Rando Special Effects. Efectes Especials. USA: <http://www.rpiefx.com/>
 Real Screen. Canadà: <http://www.realscreen.com>
 ReelFX. Efectes Especials. USA: <http://www.reelefx.com/>
 Rosco. USA: <http://www.rosco.com>
 RTVE. Espanya: <http://www.rtve.es>
 Rural Healt Education Foundation. Austràlia: <http://www.rhef.com.au/index.htm>
 Salter Street Films. USA: <http://www.salter.com>
 Sarnoff DTV (RCA). USA <http://www.sarnoff.com>
 Schange MPEG2 Video Servers. USA: <http://www.schange.com/>
 Schneider Optics. USA: <http://www.schneideroptics.com/>
 Sci-Fi Channel Online. USA: <http://www.scifi.com>
 Seattle International Film Festival. Canada: <http://www.seattlefilm.com>
 Sekonic Light Meters. Fotòmetres. USA: <http://www.sekonic.com/>
 Shoots Crews/Equipment. USA: <http://www.shoots.com/>
 Showtime
 .USA: <http://www.showtimeonline.com/showtimeonline.com>
 Silicone Graphics. USA: <http://www.sgi.com/>
 Silver Images Film Festival. Chicago. USA: <http://www.terranova.org>
 Simply Streaming. USA: <http://www.3d-multimedia-streaming-video.com/>
 Sistema Iberoamericano de Tele-Educación. Televisió educativa Espanya:

<http://www.roble.pntic.mec.es/atei/programa/site/default.htm>
Skrundz TV. USA:
<http://www.members.aol.com/SkrundzC/produce.htm>
SMS Productions. USA: <http://www.smsprod.com/>
Sogecable. Espanya: <http://www.sogecable.es>
Sony HDTV. Japó: <http://www.sel.sony.com/SEL/consumer/wega>
Sony High Definition Television. Japó:
<http://www.spe.sony.com/Pictures/Hidef>
SONY. Japó: <http://www.sony.com>
Soros Documentary Fund. USA: <http://www.soros.org/sdf>
Spacecam Aerial Camera .USA:<http://www.spacecam.com/>
Special Effect Supply. Efectes Especials. USA:
<http://www.fxsupply.com/>
Special Effects Contact Lenses. Efectes Especials. USA:
<http://www.amazinglenses.com/>
Special Effects Unlimited. Efectes Especials. USA:
<http://www.specialefxunltd.com>
Spectra Light Meters. Fotòmetres. USA: <http://www.spectracine.com/>
SPIEGEL TV. Alemanya: <http://www.spiegel.de/sptv>
Stan Winston Studio-. Efectes Especials. USA:
<http://www.stanwinstonstudio.com/>
Stanton Jimmy Jib. Grues i Dollys. USA: <http://www.jimmyjib.com/>
Steadicam .USA:<http://www.steadicam.com/>
Stopmotionanimation.Efectes Especials. USA:
<http://www.stopmotionanimation.com/>
Streaming EYE Media. USA: <http://www.streamingeye.com/>
Streaming List. USA:<http://www.streaming-list.com/>
Streaming Magazine. USA:<http://www.streamingmagazine.com/>
Streaming Media Links. USA:
<http://www.current.org/stream/index.html>
Streaming Media World. USA:
<http://www.streamingmediaworld.com/>
Streaming Server. USA:
<http://www.publicsource.apple.com/projects/streaming/>
Streaming Solutions. USA: <http://www.ss-i.com/>
Studio Film & Tape. USA: <http://www.studiofilmandtape.com/>
Sudance Film Festival. Parck City, Utah. USA:
<http://www.sudancechannel.com>
Sunny side of the Doc Marsella. França:
<http://www.sunnyside@wanadoo.fr>
Taller d'Audiovisuals. Universitat de València. Espanya :
<http://www.uv.es~audiovis>
Taller de Imagen. Universidad de Alicante. Espanya:
<http://www.imagen.ua.es>
TBN Trinity Broadcasting Network.USA: <http://www.tbn.org/>
Techex. Espanya: <http://www.techex.es>
Telecinco. Espanya: <http://www.telecinco.es>
Telemadrid. Madrid. Espanya: <http://www.telemadrid.com>
Tele-TV. Televisió educativa. USA: <http://tele-tv.com/ttv/edu.htm>
Televisió de Catalunya. Catalunya. Espanya: <http://www.tvc.es>
Televisión de Galicia. TVG. Galicia. Espanya: <http://www.tvg.es>

Telson. Empresa de postproducció. Espanya: [http:// www.telson.es](http://www.telson.es)
 TF1. França: <http://www.tf.fr>
 The Learning Channel. USA: <http://www.learningchannel.com>
 The Metropolitan Community College District.
 USA:<http://www.kcmetro.ccmo.us>
 The Sundance Channel.USA: <http://www.sundancechannel.com>
 The Weather Channel.USA: <http://www.weather.com/>
 Thomson. França: <http://www.thomsonbroadcast.com/>
 Tiffen Filters .USA: <http://www.tiffen.com/>
 Timetrack Efectes Especials. USA: <http://www.virtualcamera.com/>
 Toronto Documentary Forum. Canadà: <http://www.hotdocs.ca>
 Toronto International Film Festival. Canada: <http://www.bell.ca/filmfest>
 Toshiba. Japó: <http://www.toshiba.com/>
 TPI Teleproductions International, LTD. USA: <http://www.tpilt.com>
 Turner Broadcasting System.USA: <http://www.turner.com/>
 Turner Classic Movies.USA: <http://tcm.turner.com/>
 TV Link. Enllaços múltiples.
 USA:<http://www.timelapse.com/tvlink.html>
 TVC Multimèdia. Catalunya. Espanya: <http://www.tvc.multimedia.com>
 TVF International. Anglaterra: <http://www.tvf.co.uk/int>
 Unilux Lighting. USA: <http://www.unilux.com/>
 VFX Pro. Efectes Especials. USA: <http://www.vfxpro.com/>
 VH1.USA: <http://www.vh1.com/vh1.com>
 Via Digital. Espanya: <http://www.viadigital.es>
 Video Streaming. Austràlia:<http://www.evideostreaming.com.au/>
 Videography. USA. <http://www.videography.com>
 Videoreport SA. Empresa de postproducció. Espanya:
<http://www.vreport.com>
 Vinten. USA: <http://www.vinten.com/>
 Visual Effects Headquarters. Efectes Especials. Anglaterra:
<http://www.vfxhq.com/>
 Visual Effects Society.USA: <http://www.visual-effects.org/>
 Vita Stream. USA:<http://www.vitalstream.com/>
 VPI Chicago .USA:<http://www.vpichicago.com/>
 Wescam Aerial Camera. USA: <http://www.wescam.com/>
 Wildlife. USA. <http://www.wildlife-film.com>
 Willytec Follow Focus. USA: <http://www.willytec.com/>
 World Congress of History Producers. USA:
<http://www.historyproducers.com>
 World Congress of Science Producers. USA
<http://www.scienceproducers.com>
 World Education Market. Canada: <http://www.wemex.com>
 WPA Film Library. Distribuïdora. USA:
<http://www.wpafilmlibrary.com>
 ZAP 2 it. Enllaços múltiples. USA: <http://tv.zap2it.com/resources/>
 ZDF. Alemanya: <http://www.zdf.de>
 Zebra TV. . Espanya: <http://www.zebratv.net>
 ZED. Zoo Ethnological Documentary. França: <http://www.zed.fr>
 Zenith HDTV. USA: <http://www.zenith.com/>

