

El documental en la televisión europea

Análisis de los documentales y grandes reportajes en el prime-time
de la temporada 2010-2011

Gina Plana Espinet
Máster de Investigación en Contenidos
en la Era Digital
Trabajo Final de Máster
Tutor: Emili Prado
Curso 2010-2011

UAB, Junio de 2011

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN p.1

- a. Objetivos de la investigación **p.3**
- b. Justificaciones **p.5**
- c. Limitaciones **p.6**

2. MARCO TEÓRICO p.8

- 2.1. Aproximación teórica al objeto de estudio **p.8**
 - a) El documental **p.8**
 - b) El gran reportaje **p.17**
 - 2.2. Categorías del género documental **p.21**
 - 2.3. Perspectiva de estudio del objeto: El documental en televisión **p.26**
 - 2.4. Corrientes teóricas **p.31**
 - 2.5. Hipótesis **p.33**

3. METODOLOGÍA p.34

4. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS p.39

- 4.1. Resultados por país **p.40**
 - a) Alemania **p.40**
 - b) España **p.41**
 - c) Francia **p.43**
 - d) Italia **p.44**
 - e) Reino Unido **p.45**
- 4.2. Resultados comparativos **p.47**

5. CONCLUSIONES p.54

6. BIBLIOGRAFÍA p.58

7. APÉNDICES

1. Introducción

En el primer siglo antes de Cristo el poeta Horacio afirmaba que el arte debía “entretenere e instruir”. (Ellis y McLane, 2005:3). Tanto en el ámbito de las humanidades como en el de las artes plásticas son muchas las manifestaciones que pueden cumplir con este doble objetivo, desde la literatura a la pintura o la música, pasando también por el cine. Pero si existe realmente un tipo de arte que entraña en sí mismo esta doble vocación éste es, sin duda, el documental (a quien habría que añadir también la vocación de informar). En palabras de Bill Nichols, el prestigioso historiador y teórico del cine de no-ficción, “We take not only pleasure from documentary, but directions as well” (Nichols, 2001:2), por lo que son una forma precisa de lo que Horacio llamaba “arte”. Quizás el arte sea hoy algo muy distinto de lo que era en la República de Roma; la cultura ha evolucionado, se ha democratizado y ha adquirido algunos vicios de la modernidad. En 1936 Walter Benjamin hablaba de la “reproductibilidad técnica” del arte (Benjamin, 2003) donde autores más modernos como Serge Guilbaut utilizan términos como “californicación” (Gibaud, 2009) para describir el estado actual de la cuestión: un mercado cultural basado en vender apariencias vacuas de significado.

En una nueva esfera protagonizada por lo que se ha llamado “cultura de masas”, las palabras de Horacio se desdibuja y pierden su valor categórico a la hora de definir el “arte”. “La parte estructural de las industrias culturales la constituye el llamado «empaqueamiento o edición de la cultura», su sujeción a los derechos de propiedad intelectual, su producción en masa y su distribución en un determinado soporte a un conjunto anónimo y disperso de consumidores que accede libremente a ellos a través del mercado”. (Menor Sendra, 2001 en Álvarez Monzoncillo, 2011:32). La cultura de masas es, por defecto, idéntica, “homogénea” (Horkheimer, 1998:130) y su “consumo reside en lo supérfluo, enchufado y especial” (Guilbault, 2009:5).

Se ha dicho a menudo que la televisión es el principal agente de la cultura de masas así como su medio de difusión fundamental. Las prácticas de programación actuales (como se verá más adelante) confirman esta tendencia a la homogeneización de los contenidos así como la predilección por los “supérfluo”, expresada en el monopolio del entretenimiento en buena parte de las parrillas televisivas. “Los programas de televisión, por ejemplo, funcionan como una continua reafirmación de los gustos y modelos culturales dominantes” (Busquet, 2007:59) y el entretenimiento es la apuesta mayoritaria de todas las televisiones europeas actuales, especialmente en horario de *prime-time*. (Prado y Delgado, 2010)

En este contexto se hace difícil encontrar manifestaciones culturales que sigan cumpliendo con las funciones originales apuntadas por Horacio. El arte como agente educativo ha dejado de proclamarse, pero quedan todavía algunos ámbitos de luz donde el gozo estético y la capacidad de transmitir información y valores se entremezclan para crear arte. Un ejemplo paradigmático de ello es el género documental, definido, de hecho, en base a esta doble misión. “El estatus del cine documental como prueba del mundo legitima su utilización como fuente de conocimiento.[...] Los documentales ofrecen placer y atractivo mientras que su propia estructura permanece prácticamente invisible.” (Nichols, 1997:14). Estrechamente ligado al documental, la televisión motivó en su momento el surgimiento de otro género parecido, el gran reportaje, que es también una manifestación audiovisual que se define en base a esta función dual. Así, los documentales y los grandes reportajes sobretodo informan pero también entretienen; son lo que el arte ha dejado de ser.

Este proyecto parte del interés por estos géneros y del presupuesto de que su existencia es de vital importancia. En tanto que medio de masas, la televisión debería apostar por su supervivencia, si más no, la televisión pública. Es por ello que me propongo diagnosticar la salud de los documentales en televisión, en una época en la que el liderazgo en los macrogéneros se ha otorgado al entretenimiento en todos los mercados europeos (Prado y Delgado, 2010). El objetivo principal es dibujar un panorama a través de la observación sistemática y el análisis científico de la programación, y determinar el estado de la siguiente cuestión: la presencia de documentales y grandes reportajes en el *prime-time* de las principales televisiones europeas.

El resultado debe ser un boceto acertado de la situación que sirva de herramienta para posteriores investigaciones que tengan como objetivo profundizar en alguno de los aspectos apuntados aquí. En este sentido, es una función esencial de este proyecto el establecer un punto de partida para el desarrollo de una posterior tesis doctoral, que persiga el objetivo de demostrar la importancia del documental y el gran reportaje como contenidos televisivos (especialmente en las televisiones públicas). A simple vista, se intuye que la presencia de documentales y grandes reportajes en el horario de máxima audiencia de las televisiones generalistas en Europa es escasa, por lo que el primer objetivo es corroborar o refutar esta idea. De ser así, la tesis se plantearía otra meta a largo plazo: demostrar que el documental y el gran reportaje, y muy especialmente aquellos de contenido social, son una herramienta de valor para las cadenas de televisión con verdadera vocación de servicio público que podrían, quizás, reconsiderar la tendencia al abandono del género (todavía por demostrar).

Por su notoriedad académica y por su accesibilidad, se toman como parámetros de delimitación de la muestra los utilizados por los investigadores del Observatorio Euromonitor¹, que analizan la programación de las 26 cadenas hertzianas de mayor audiencia de los cinco mercados televisivos más importantes de Europa, esto es, Alemania, España, Francia, Italia y Reino Unido. El análisis se limita a la programación de la franja de *prime-time* (el horario del cual varía en función del país y se especifica en la tabla 4 del apartado 3). La elección de esta franja responde a la voluntad de determinar el interés real de las cadenas por facilitar el consumo de documentales, situándolos de forma privilegiada en sus parrillas programáticas. El período de muestra corresponde a la programación completa de una semana del mes de enero de 2011.

a) **Objetivos de la Investigación**

- **Dibujar el panorama de la programación de documentales y grandes reportajes en el *prime-time* de las televisiones europeas.** Este es el objetivo fundamental de la investigación, que deberá cumplirse como resultado de la observación sistemática de la programación televisiva comprendida en los canales y los tiempos determinados más arriba.
- **Definir los conceptos “documental” y “gran reportaje” así como las divisiones temáticas comunes a ambos géneros. Esto determinará el modelo de clasificación escogido para la realización del Trabajo Final de Máster así como de la Tesis doctoral.** Llegar a una definición es esencial para el trabajo de campo ya que la pertenencia de los programas a uno u otro género (o a cualquier otro) dependerá, en adelante, de su concordancia con las características atribuidas a cada uno de ellos. Asimismo, la categorización temática es imprescindible para describir cada producto audiovisual, especialmente por la necesidad de llegar también a una definición de “documental/gran reportaje social” en vista de las necesidades de delimitación temática de la tesis doctoral.

¹ “Euromonitor es un observatorio permanente de la televisión en Europa, operativo desde 1989, fundado con apoyo del servicio de investigación de la radiotelevisión pública italiana (RAI) por un grupo de investigadores europeos: Paolo Baldi, Ian Connell, Emili Prado y Claus-Dieter Rath”. (Prado y Delgado, 2010)

- **Cuantificar la presencia de Documentales y grandes reportajes en el prime-time de las principales televisiones de cinco países europeos: España, Reino Unido, Francia, Italia y Alemania, incluyendo también el caso catalán.** La elección de los países responde a criterios de notoriedad, en tanto que son considerados como los cinco mayores mercados televisivos de Europa (Prado y Delgado, 2010). La inclusión de la televisión pública catalana se justifica en términos de proximidad y por la existencia de un mercado nacional culturalmente propio. Asimismo, introduce una variable de comparación interesante con respecto a la televisión estatal y permite sacar conclusiones de este mercado televisivo tan cercano, e incluso compararlo con otros países.
- **Establecer en qué países y en qué televisiones se programan más documentales en horario de prime-time.** Esto supone el recuento de los documentales programados en *prime-time* de cada una de las televisiones públicas y privadas con el fin de dibujar un panorama geográfico que permita comparaciones internas (entre las diferentes televisiones de cada país) y externas (entre los diferentes países).
- **Clasificar los documentales emitidos en el prime-time de cada país en términos de formato y contenido.** Dicha tipificación se acoge a criterios muy básicos con el fin de aportar información sobre los productos emitidos y permitir un primer nivel de clasificación que ayude un poco más a dibujar el panorama que se había marcado como objetivo principal. Algunas de las características preguntadas a cada documental son las siguientes:
 - o Temática
 - o Año de producción
 - o País de origen
 - o Formato (one-off/obra única)
- **En los documentales programados en las televisiones públicas, establecer una relación entre la cantidad de documentales programados y las distintas formas de titularidad de las cadenas.** Y responder así a las siguientes preguntas: ¿Las televisiones públicas financiadas parcialmente a través de publicidad (financiación mixta) programan más o menos documentales que aquellas sufragadas por un canon? La respuesta a estas cuestiones puede ayudar a determinar en qué medida la programación de documentales se ve afectada por las exigencias comerciales en las televisiones

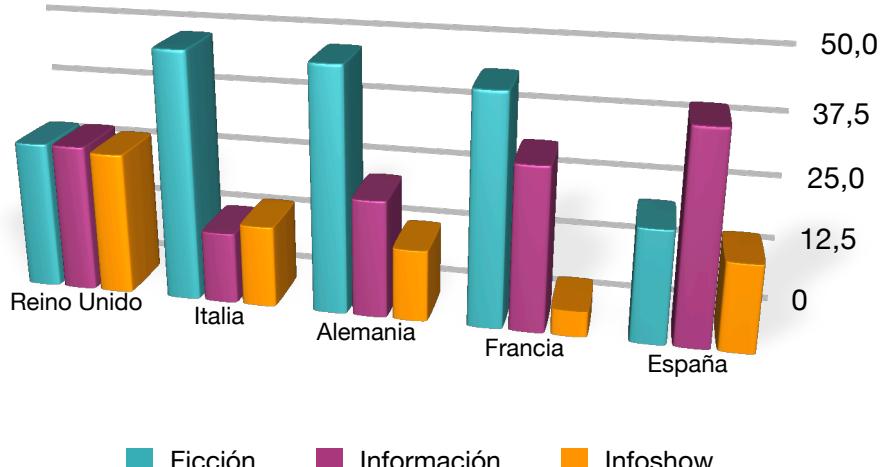
públicas. La muestra elegida recoge tipos de financiación diferente e incluso algunos casos (como el de TVE) en los que la subvención ha cambiado en los últimos años.

Los objetivos planteados hasta aquí persiguen la labor de dibujar, a grandes rasgos, un paisaje. Probablemente, la presencia de documentales en el *prime-time* de las primeras y segundas cadenas públicas sea muy escasa, pero porqué interesa mostrar esta realidad?

b) Justificaciones

- **Las televisiones europeas se alejan paulatinamente de su clásica función triple: “informar, formar y entretener” y la desaparición del documental de las parrillas es un síntoma de esto.** En el ámbito de las televisiones privadas poco o nada hay que decir acerca de sus responsabilidades (ya que son para con sus clientes) pero la televisión pública no debiera contagiar de esta tendencia. Según los datos del Observatorio Euromonitor de la temporada 2008/2009 (Prado y Delgado, 2010) los contenidos en Europa tienden en exceso al entretenimiento, lo que aleja a las televisiones de los principios de heterogeneidad contenidas en la noción de servicio. (Gráfico 1)

GRÁFICO1: Programación de *Prime-time* en Europa. Temporada 2008-2009



Fuente: Euromonitor (Prado y Delgado, 2010)
Gráfico: elaboración propia

La desproporción de los macrogéneros demuestra una clara tendencia hacia la ficción y el entretenimiento lo que va en contra de la diversificación de contenidos requerida, especialmente en las televisiones públicas. Esto ha comportado cambios estructurales dentro del propio género documental, que se ha diversificado y ha introducido la diversión entre sus objetivos, como se verá en el marco teórico. La televisión y la prensa han creado una función adicional al documental en los últimos treinta años, esto es “entretenir”. (Steel, 2003: 330). En el contexto del *prime-time* inglés (muy igualado en los contenidos) Charlotte Brundson afirma que “There has been a growth in *factual entertainment* and a decrease in analytic documentary, situation comedy and variety” (Brundson, 2001:30). Esto nos lleva a la siguiente justificación:

- **El documental y el gran reportaje están perdiendo el apoyo de su medio fundamental de exhibición.** En palabras de Joan González, director de DocsBarcelona “... las televisiones son el motor de la industria documental ... si todos los otros agentes existen pero no están las televisiones, no sé podrán hacer muchos proyectos” (González, 2000 en Francés, 2003:71). Es por ello, que cabe reivindicar el papel de los documentales en las televisiones y probar su potencial a la hora de desempeñar algunas de las funciones principales atribuidas a la televisión (fundamentalmente a la pública).
- **Es importante que las personas conozcan los problemas y conflictos que acontecen en el mundo y que adquieran conocimientos que les ayuden a vivir.** Se trata más bien de una motivación personal que surge del sentimiento de responsabilidad social aplicado a los medios de comunicación y que se justifica en el marco de la teoría de los Estudios Culturales, expuesta en el apartado 2.4.

c) Limitaciones

Una de las principales limitaciones a la hora de extraer conclusiones definitivas sobre el panorama programático en cuestión es la multiplicidad de canales existentes a raíz de la implantación de la TDT, especialmente por lo que a la existencia de canales temáticos se refiere. La limitación de la muestra a las cadenas generalistas principales excluye otros canales pertenecientes también al mismo grupo de comunicación. Es especialmente importante la exclusión de los canales temáticos ya que, en ocasiones, resultan las plataformas de mayor implantación del género documental. Aún así, la mayoría de cadenas seleccionadas no cuentan con canales temáticos dedicados exclusivamente al documental, aunque puedan programarlos en

otros, ya sean culturales, de noticias, juveniles, etc. Según los datos expuestos por Laura Aymerich y Carles Llorenç (2007:5), ya en 2007 los cinco mercados analizados recibían de forma acumulada 65 canales temáticos, entre analógicos y digitales, en los que el documental y el reportaje eran los protagonistas: “Los géneros predominantes - pero no exclusivos- son el documental y el reportaje, con una amplia presencia de formatos y temáticas innovadores, que responden al hecho de entender la creatividad y la innovación como integrantes del concepto de alta cultura.” (Aymerich, L. y Llorenç, C, 2007:3). De estos 65 canales, 30 practicaban el documental de forma exclusiva, aunque su presencia era también notable en los canales donde aparecían también otros géneros. (Llorenç y Aymerich, 2007:5)

En todo caso, todavía resulta muy relevante la incidencia de las televisiones generalistas en la dieta televisiva de los ciudadanos en los cinco mercados, razón por la cual el *focus* sobre este tipo de oferta resulta esencial.

Otra limitación fundamental es la que hace referencia a la extensión de la muestra. Aunque se trata de una muestra suficientemente extensa (ya que cubre la programación de todos los canales a lo largo de prácticamente todas las horas del día) su limitación temporal es ajustada. Como consecuencia de premura en la entrega del trabajo ha sido imposible hacer controles sobre otros períodos para confirmar los datos obtenidos con el primero pero sí que se plantean nuevos controles en períodos posteriores, los resultados de los cuales servirán como material para el desarrollo de la tesis. No obstante al tratarse de la programación de cadenas generalistas, la regularidad de las programaciones es una característica inherente que permite tomar como representativo el arco natural de una semana.

Una tercera limitación tiene que ver con la delimitación genérica de los programas de la muestra, ya que se hace complicado en muchos casos etiquetar con certeza los contenidos televisivos, cada vez más “hibridados”. Para superar esta limitación el marco teórico se plantea definir con exhaustividad los conceptos “documental” y “gran reportaje” por medio de una revisión bibliográfica que permita listar sus características. Se trata así de reducir al máximo la arbitrariedad clasificatoria. Son muchos los programas que reúnen características de géneros distintos así como aquellos que navegan entre categorías, lo que dificulta la categorización exacta de la muestra.

2. Marco Teórico

2.1. APROXIMACIÓN TEÓRICA AL OBJETO DE ESTUDIO

Para el desarrollo de esta investigación es necesario definir primero algunos conceptos, imprescindibles para realizar el trabajo de campo. En este sentido, los objetivos son los siguientes:

- A) Acordar una definición de “documental” y una de “gran reportaje” a las que poder acogerse en el proceso de clasificación de los contenidos visualizados para corroborar o descartar su pertenencia a estos géneros, así como para diferenciar entre uno y otro. Cada una de las dos definiciones se compone de una lista de características que los programas deben cumplir para poder ser definidos como documentales o grandes reportajes, respectivamente.
- B) Fijar una clasificación temática de los documentales y grandes reportajes a partir de una exhaustiva revisión bibliográfica.

EL DOCUMENTAL

Definir “documental” es una tarea difícil que pocos autores han llegado a consumar, por lo que la intención de este apartado no es tanto proponer una descripción ontológica sino especificar lo que será el documental para esta investigación. La revisión bibliográfica no ha logrado proponer un modelo satisfactorio para con el objeto de estudio por lo que la lista de características resultante es una amalgama de perspectivas y aproximaciones apuntadas por diversos autores.

Históricamente, el documental nace con el cine o, si bien se mira, el cine nace con el documental, o incluso antes. La voluntad de “documentar” eventos es tan antigua como lo es la capacidad técnica del ser humano para hacerlo. En el ámbito del cine, podría incluso decirse que fue el afán de reporterismo el que motivó el desarrollo de los medios (Barnouw, 1974:3). Ya en 1874, el astrónomo francés Pierre Jules César Janssen diseñó un artilugio llamado *revolver photographique* para documentar el paso de Venus delante del sol. Esta nueva tecnología permitía tomar imágenes del evento a intervalos cortos de tiempo, por lo que el resultado producía sensación de movimiento. “For Janssen the important thing was: it documented the event” (Barnouw, 1974:3).

Después de Janssen, Eadweard Muybridge, Étienne Jules Marey, Georges Demeny y algunos otros realizaron experimentos parecidos, “documentales embrionarios” que acabaron desembocando en el nacimiento de la industria cinematográfica. “In the end it was Luis Lumière who made the *documentary* film a reality”. (Barnouw, 1974: 4)

A partir de ese momento el documental siguió caminos en todas direcciones, adoptando formas muy diversas en momentos y contextos distintos; tantas, que sería imposible abarcar aquí ni tan siquiera un resumen de lo más destacado. Es por ello que no es objetivo de la investigación recorrer la historia del documental, pero sí que ha querido remitirse brevemente a su origen para sacar en claro una primera motivación fundacional que sirve como punto de partida para la definición conceptual: el documental pretende “documentar” la realidad.

Como concepto, no obstante, el documental no existe hasta bien entrados los años veinte del pasado siglo. Hasta entonces, los metrajes de no-ficción se habían denominado diversamente: *actualités*, *tropicals*, *interest films*, *educational*s, *expedition films* o *travel films* (llamados también *documetaires*, y *travelogues*, después de 1907) (Barnouw, 1974:19) y no fue hasta 1926 que el significante “documental” adquirió un significado cercano al actual. La voz inglesa *documentary* surgió en la Inglaterra de los años 20, evolucionando de la francesa *documentaire*, usada hasta entonces como apelativo para los films de viajes (Francés, 2003:19). Fue John Grierson, el realizador y crítico irlandés, quien acuñó definitivamente el término: “La palabra documental, empleada generalmente para nombrar el tratamiento creativo de la realidad, se utilizó... al escribir un artículo en el *The New York Sun* en 1926 sobre el film *Moana* de Robert Flaherty” (Ellis y McLane, 2005:3). Grierson escribió:

“Of course, *Moana* being a visual account of events in the daily life of Polynesian youth and his family, has documentary value”. (*The New York Sun*, February 8, 1926.)

Grierson utilizó el término como adjetivo y sin intención de generar categoría alguna pero lo cierto es que era tan adecuado que acabó generalizándose como clasificador. Aún hoy, de hecho, algunos autores afirman que el término “documental” es más correcto en su forma adjetiva que en la nominal (Corner, 2000:681), debido a su inestabilidad conceptual. El film *Moana*, (1926) al que Grierson se refería en su artículo, era la segunda película de Robert Flaherty, presentada cuatro años después de su *opera prima*, *Nanook of the North* (1922). Considerado tradicionalmente el primer documental de la historia, este film mostraba como Nanook, un jefe inuit, y el resto de su poblado, luchaban por conseguir su porción de alimento diaria. Cuando

Flaherty intentó vender la película a las distribuidoras de Nueva York estas pensaron que nadie tendría interés por conocer su historia, y declinaron la compra. Finalmente fue Pathé Exchange quien se encargó de la distribución, y *Nanook of the North* se convirtió en un verdadero “taquillazo”. (Ellis y McLane, 2005: 13)

En este primer momento evolutivo el uso del adjetivo “*documentary*” de Grierson era suficiente, ya que permitía diferenciar el cine de ficción del cine de no-ficción o documental. Pero la aparición de la televisión entre finales de los años 20 y principios de los 30, así como el flujo de avances tecnológicos subsiguiente, invalidó enseguida esta distinción tan simple y el género no ha dejado de evolucionar desde entonces.

Hoy distinguimos una enorme cantidad de géneros e incluso los términos “ficción” y “no-ficción” se desdibujan y confunden en algunas manifestaciones audiovisuales. Pese a ello, algunos autores mantienen la insistencia por describir modelos “ideales” de los géneros con el fin de poder etiquetarlos. Es lo que Chandler llama “acercamiento idealista teórico” que busca categorizar los géneros en término de categorías esenciales. (Chandler, 1997:3). La dificultad terminológica se multiplica en el ámbito de la televisión. Los géneros televisivos son notablemente híbridos, por lo que la definición del documental como contenido televisivo reúne muchas variables de dificultad. Algunos autores como John Corner hablan ya de una cultura “post documental” en la que las características del género se han dispersado en una gran variedad de documentos audiovisuales. (Brundson, 2001:31). Jane Chapman, por su parte, habla en *Issues of Contemporary Documentary* de lo “diverso” y “difuso” del género y reconoce la dificultad de definirlo, especialmente en el contexto televisivo. “El cruce de técnicas entre documentales y otras categorías, particularmente evidente en televisión, ha hecho más difícil definir y reconocer el género y ha contribuido al debilitamiento de su estatus como género” (Chapman, 2009:8).

R.W. Kilborn apuesta por el término “factual/documentary” como *portmanteau*, esto es, como una contracción gramatical, que puede referenciarse desde múltiples disciplinas y puntos de vista (Kilborn, 2003:5). Los términos más generales los propone también Jaime Barroso, afirmando que el documental es “todo lo que no sea ni ficción ni periodismo y que esté producido mediante procedimientos de cine o vídeo.” (citado por Francés, 2003:38). Pero la televisión actual engloba en este marco multiplicidad de contenidos de género y formato muy distintos por lo que es imprescindible acotar para llegar a determinar el objeto de estudio. En una línea parecida, la doctora Magdalena Sellés propone también una definición genérica, que caracteriza el documental como un producto audiovisual que “mediante una

interpretación creativa de la realidad, nos aporta conocimientos y nos ayuda a comprender la condición humana” (Sellés, 2008:7). Chapman habla también de una “formación discursiva” que presenta experiencias de primera mano, creando una retórica de la inmediatez y la verdad, con tecnología fotográfica. (Chapman, 2009:8).

En su *Introduction to documentary* (2001) Bill Nichols evita dar un definición universal pero categoriza el documental como una “representación tangible de aspectos del mundo en el que vivimos y que compartimos”, una manera de “hacer visibles y audibles los temas sociales, en función de los actos de selección y montaje llevados a cabo por un director”. Dice también que los documentales nos dan “nuevos puntos de vista sobre como explorar y entender el mundo” (Nichols, 2001:42). Pero Nichols no propone una definición sino que, como otros autores, dedican muchas páginas a reflexionar sobre esta cuestión.

Estos acercamientos tan generales nos sirven como punto de partida pero debemos descartarlos si lo que pretendemos es caracterizar el documental y establecer un sistema para diferenciarlo de los otros géneros televisivos en el marco de nuestro trabajo de campo. Es así como nuestra voluntad de definir el documental parte de una doble premisa: por un lado advierte que muchos de los géneros televisivos actuales son híbridos pero; por el otro, igual que la teoría idealista, cree en la necesidad de establecer categorías, contemplando la posibilidad de que muchos contenidos fluctúen constantemente entre las mismas.

La primera consideración que cabe destacar es la que hace referencia al documental como género televisivo. Esta investigación se acoge a la categorización de los géneros propuesta por el Observatorio Euromonitor (caracterizado en una nota a pie de página en el apartado “objetivos”). Esta tipología diferencia once macrogéneros televisivos (ver Apéndice 1) y tanto el documental como el gran reportaje se definen bajo el paraguas del macrogénero “Información”. Esto los diferencia ya de entrada de otros géneros clasificados a menudo como “formas documentales” en el sentido de partir de situaciones reales, como el *docu-soap* o el *docu-drama*, contenidos en este caso dentro del macrogénero de Info-show. Es así como se define una primera característica de lo que serán aquí tanto el documental como el gran reportaje, esto es, géneros de información.

Más allá de estos parámetros, la dificultad de definición del documental recae en el hecho de que “como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo. No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades”. (Nichols,

1997: 42). Pero probar de definirlo implica tratar de reducir este enorme eclecticismo en aquellas características que, o bien por tradición o bien por repetición, son las más propias del género. Una buena propuesta en este sentido es la de Jack C. Ellis y Betsy A. McLane en *A New History of Documentary Film*. Estos dos autores revisan todo aquello que, según su criterio, caracteriza y diferencia el documental. Según exponen Ellis y McLane (2005:1), éste puede ser pensado en términos de:

- a) Sujetos
- b) Objetivos, puntos de vista y acercamientos
- c) Forma y técnicas de producción
- d) Tipo de experiencia que proporcionan a la audiencia

a) Sujetos

Ellis y McLane hablan de “sujetos” para referirse a los protagonistas, esto es, a las temáticas. La obra propone que los documentales tratan de temas específicos, habitualmente concernientes a debates públicos y no a cuestiones personales y que van más allá de las emociones humanas. (Ellis y McLane: 2005, 2). Títulos como *Capturing the Friedmans* (2003) o *Exit through the gift-shop* (2010) (por citar algunos) ponen en entredicho esta afirmación, por tratar historias privadas, en el primer caso e individuales en el segundo. Podrían ponerse muchos ejemplos más para corroborar la idea ya mencionada de Nichols de que el documental “no aborda un número establecido de temas” así que, de momento (y a la espera de que la observación de la muestra pueda demostrar lo contrario) esta investigación rehusa utilizar criterios temáticos para la definición del género.

b) Objetivos

Otro tema muy distinto es el que habla de los objetivos y motivaciones del documental. Como ya hemos visto el género nació con la intención de “documentar”, o lo que John Corner llama “The Project of democratic civics” (Corner, 2000:2). En su artículo *Documentary in a Post-Documentary Culture? A Note on Forms and their Functions*, Corner propone 3 funciones clásicas del documental y una cuarta función, surgida de la reciente evolución del género:

1. La primera motivación (la citada más arriba) es la que el autor atribuye al documental en su “classic, modernist-realist phase”, fundada por los primeros representantes del género como Flaherty o Grierson, por encargo de organismos institucionales o empresariales. En efecto fue Sir William Mackenzie (el gran

empresario canadiense del ferrocarril) quien encargó a Robert J. Flaherty que registrara su tercera expedición al norte de Canadá en 1913. Ese primer metraje se quemó en un accidente pero la experiencia fue suficiente para motivar a Flaherty a seguir grabando. En 1929 obtuvo financiación de la compañía de pieles *Reillon Frères* para filmar otra expedición, que acabaría siendo la *Nanook of the North* que conocemos. (Ellis y McLane: 2005, 13). La motivación del metraje era en este caso el imperativo empresarial, pero fue la propaganda política e institucional la que motivó buena parte de las primeras manifestaciones documentales. El mismo Grierson adivinó en seguida las posibilidades “publicitarias” de nuevo género, afirmando que “el cine es una tribuna que puede ser utilizada para el propagandismo” (citado por Medrano, 1982:13).

2. La segunda función o motivación que Corner atribuye al documental clásico es la que llama “Journalistic inquiry and exposition”. Ésta es esencialmente la que cumple el documental (y también el reportaje) en la mayoría de sus formas televisivas, ya que persigue la intención de informar o denunciar (como doble traducción del verbo inglés “report”) un acontecimiento o situación. Es también la función primordial que identifican Ellis y McLane cuando afirman que los documentalistas “record social and cultural phenomena they consider significant in order to inform us about these people, events, places, institutions and problems”. (Ellis y McLane: 2005, 2). Es así como “informar” y/o “denunciar” subyacen como conceptos clave para la definición de este segundo tipo de documental, donde “publicitar” lo era en el primer caso.
3. Por lo que a la tercera función clásica, esta se asimila a la forma más que al contenido, a la estética y la vanguardia. Corner la denomina “Documentary as radical interrogation and alternative perspective” y la caracteriza como un tipo de cine documental con un nivel considerable de experimentación. (Corner, 2000:3). Atribuido tradicionalmente al cine independiente, pero presente todavía en la cultura mediática de algunos países, el autor cita la británica Channel4 como modelo de esta perspectiva artística. (Chapman, 2009:18)

Hasta aquí, el documental como género cumple o puede cumplir tradicionalmente tres funciones: publicitar, informar y proporcionar gozo estético. Pero existe un cuarto objetivo, recientemente añadido a las funciones clásicas del documental, que parece manifestarse hoy tanto o más que sus antecesores: divertir al público.

4. El “Documental como diversión” (Corner, 2000:4) es una apreciación reciente que ha irrumpido con fuerza en el campo del documental y que ha contribuido, en parte, a esta “dispersión” apuntada por Brundson más arriba. Corner habla de ello en términos de “popular factual entertainment” (Corner, 2000:4) pero no es el único que ha identificado esta nueva funcionalidad.

En “Television Documentary and the Real” J. Steel afirma que “The television and the popular press has during the twentieth and, indeed, twenty-first century created an additional function for the document. This function might be termed “entertainment”. (Steel, 2003: 330). Los años 90 vivieron una proliferación exponencial de los productos televisivos llamados “factual” o basados en “hechos reales” (Miller y Creeber, 2001:134). El género más prolífico y popular fue el llamado “*docu-soap*”, por ser el primero en conseguir rivalizar con la ficción en términos de audiencia, incluso en el *prime-time*. (Miller y Creeber, 2001:132). De los *docu-soaps*, Corner dice que “have clearly learnt a lot from the more relaxed rhythms of the Soap Opera and a good bit, too, from the newer styles of talkshow” (Corner, 2000:3); Stella Bruzzi por su parte, afirma que ha “contaminado” la seriedad y el rigor del documental con la frivolidad de las “soap operas” (Bruzzi, S. “Docusoaps” en Miller y Creeber, 2001: 132).

En su artículo *The primrose path: faking UK television documentary “docuglitz” and “docusoap”* Brian Winston define *docu-soap* como “a multi-part series, each of which features a number of strong, recurring personalities engaged in everyday activities (more or less) whose “stories” are interleaved, soap-opera style”. (Winston: 1999:1). Su popularidad se basa a menudo en esta cotidianidad, esta falsa noción de observación de la vida “real” de otras personas que, normalmente, actúan ante la cámara para conseguir esta sensación. Los *docu-soaps* admiten interesarse por aquello extraordinariamente ordinario (Bruzzi, S. “Docusoaps” en Miller y Creeber, 2001: 134), hecho que los aleja de la investigación de lo extraordinario de la que suele presumir el documental. Para Chapman, “The “*docu-soap*” hybrid has two influential features: it foregrounds the individual experience, without usually presenting any argument (...), and it frequently focuses on personal traumas and the intimacies of everyday lives (...).” (Chapman, 2009:13)

Como moda global, el documental televisivo actual busca también personajes impactantes y situaciones cotidianas en oposición al descubrimiento clásico de lo desconocido ya que, según Zoellner, lo que prima en la programación de documentales también es la economía (Zoellner, 2009:509). Es por ello que los personajes menos excitantes o dramáticos son más fácilmente descartados a la hora de producir documentales con esta intención de divertir o entretenér.

Aunque las opiniones son diversas, la mayoría de autores convergen en la idea de que, en el recuento de sus características, el *docu-soap* se aleja del documental clásico y debe ser considerado dentro de un macrogénero diferente y, así, dejado aparte en el proceso de análisis de los contenidos de esta investigación. “En Factual entertainment on british televisión”, Brundson expone la argumentación de Gail Coles según la cual el *docu-soap* “replicates a dramatic ethos rather than the information ethos of documentaries” (Coles, 2000: 36) ya que este tipo de programas utilizan los códigos del entretenimiento más que los del documental en el proceso de presentación de la realidad. “Es por eso que el entretenimiento “factual” no puede ser evaluado usando los mismos criterios que el documental de investigación”. (Brundson, 2001:45). Para Bruzzi lo que realmente diferencia el *docu-soap* del documental es que prioriza el entretenimiento al comentario social (Bruzzi, S. “Docusoaps” en Miller y Creeber, 2001: 132). La periodista Allison Pearson, por su parte, dice lo siguiente:

“In the hands of its most serious practitioners- directors such as Molly Dineen and Roger Graef- documentary aspires to tell us something about the human condition. The docusoap, by contrast, tells us something only about the condition of human beings who know they’re on television” (Pearson, 1998) (Bruzzi, S. “Docusoaps” en Miller y Creeber, 2001: 132).

Por ello, por su aparente “superficiedad” en oposición a la presunta profundidad del documental y el gran reportaje en el tratamiento de sus objetos temáticos, el *docu-soap* no ha sido contemplado como “forma documental” para esta investigación. No obstante, el *docu-soap* ha conseguido lo que nunca pudo el documental: que la realidad supere la ficción (en términos de audiencia, claro está). En 1996 el *docu-soap* *Vet's school* consiguió un 41% de cuota de pantalla; Un episodio de *Driving school*, de la BBC1 alcanzó el tope de 12.45 millones de espectadores el 15 de Julio de 1997, con un share del 53%. (Bethell, 1999 en Winston:1999).

c) Forma i técnica

La forma del documental se refiere fundamentalmente a su proceso creativo, desde la ideación hasta el montaje final. En este sentido, lo que lo caracteriza en oposición a la ficción es el hecho de “derivar de” y “limitarse a” la realidad (Ellis y McLane, 2005: 2). Es una forma que surge de la lógica informativa, con una estructura determinada, definida aquí por Nichols:

Una estructura paradigmática para el documental implicaría la exposición de una cuestión o problema, la presentación de los antecedentes del problema,

seguida por un examen de su ámbito o complejidad actual, incluyendo a menudo más de una perspectiva o punto de vista. Esto llevaría a una sección de clausura en la que se introduce una solución o una vía hacia una solución. (Nichols, 2001:48)

La forma más clásica es la que define el canon, pero sería una temeridad eliminar de la etiqueta de “documental” a todos aquellos que no se asimilen a este paradigma. El esquema de desarrollo puede ser muy diverso, pero lo que es imprescindible es que el documental parte de la realidad. Aunque en ciertos casos los documentalistas incluyan recreaciones ficcionadas, lo que éstas exponen se basa en hechos reales y no en discursos fruto de la imaginación de un autor. Así, el sentido primordial del documental es el del mundo material y social en el que la gente vive y no solo una realidad imaginada (Corner, 1986:29). Pero el debate académico es también intenso en este aspecto ya que parece que los límites de la ficción y la no-ficción se desdibujan al mismo tiempo que lo hace el propio género. Para Renov la ficción y la no-ficción se definen como dos dominios que habitan “el uno en el otro” (Renov, 1993:3). Renov argumenta que el documental, como las demás formas discursivas, es “ficticio” porque recurre a figuras retóricas. John Ellis, por su parte, dice que el documental es “menos ficticio” (Ellis, 2000:116) pero no por ello deja de serlo.

Es evidente que existe cierto grado de ficción en cualquier creación de discurso y que es difícil definir el documental como un género absolutamente basado en la realidad. Pero llegados a este punto no es práctico perderse en una línea conceptual tan abstracta, por interesante que pueda ser el debate. Es por ello que la definición de documental que perseguimos se encuentra más en las direcciones de Nichols y Chapman, que consideran que el documental puede ser definido por su rechazo a las técnicas de la ficción, como los puntos de vista cambiantes o el uso de actores. (Chapman, 2009:14.) De esta forma se deriva su técnica productiva, en el sentido de cómo se graba lo que se graba. “Un requerimiento básico del documental es el uso de no-actores (gente real, que juega el papel de “ellos mismos”). El otro requerimiento básico es que se desarrolle la historia en localizaciones reales” (Ellis y McLane, 2005: 2), aunque esto último no tendría porqué ser necesariamente así.

d) Tipo de experiencia que proporcionan a la audiencia

Para Ellis y McLane lo que la audiencia busca en un documental es doble: por un lado, una experiencia estética de algún tipo; por el otro, un efecto en las actitudes, quizás incluso encaminadas a la acción. (Ellis y McLane, 2005: 2). Para Miquel Francés, lo que persigue el espectador de documentales es “la función de

referencialidad ubicada en la red interdisciplinar de saberes con vocación de transversalidad" (Francés, 2003:32). Lo que importa en este sentido es que los documentales no pueden ser contenidos televisivos pensados exclusivamente para entretener sino que se entiende que cumplen una función más allá de ello, que buscan reacciones, ya sean emocionales o estéticas. Nichols dice que "el espectador de documental emplea procedimientos de compromiso retórico, en vez de los procedimientos de compromiso de ficción, que orientan el visionado del largometraje narrativo clásico" (Nichols, 2001:57).

Una recopilación de todas las ideas tratadas hasta ahora nos lleva a proponer la siguiente definición de documental:

Denominamos documental al producto audiovisual informativo que deriva y se limita a la realidad, y que persigue el doble objetivo de afectar la actitud del espectador y proporcionar una experiencia estética. Un requerimiento básico es el uso de no-actores y localizaciones reales así como el planteamiento de la realidad desde el punto de vista creativo del autor. No existe una limitación temática para el documental pero sí que es posible categorizarlo temáticamente en base a determinados criterios de contenido.

EL GRAN REPORTAJE

La definición de reportaje es aparentemente más sencilla que la de documental. Al ser un género periodístico sus características se asimilan a una serie de rutinas productivas que distan del carácter reflexivo y más artístico del documental. Úbeda lo tiene muy claro: "El reportaje es un género periodístico y el documental es un género cinematográfico. El reportaje sólo tiene un nivel de lectura mientras que el documental tiene más densidad. Un reportaje se hace en días, un documental en meses" (citado por Francés, 2003:29-30). Para Francés, la diferencia fundamental entre documental y reportaje es que las fronteras narratológicas del primero se sitúan entre la verosimilitud de la ficción y el realismo del reportaje que, a diferencia del primero, tiene que estar temporalmente acotado. (Francés, 2003:28). Francés se refiere aquí al hecho generalmente aceptado de que el reportaje se remite a la realidad inmediata que llamamos "actualidad", mientras que el documental no tiene un interés temporalmente fijado. En el mismo sentido, Llorenç Soler argumenta lo siguiente:

“No nos hemos puesto muy de acuerdo los distintos autores en señalar las características diferenciales entre el documental y el reportaje, especialmente porque debemos convenir en que su naturaleza documental es la misma. Pero existe un hábito que va tomando carta de naturaleza en el lenguaje de los profesionales del medio televisivo, consistente en calificar como reportaje a todo trabajo documental más directamente vinculado a la actualidad, con la realidad más inmediata, con los acontecimientos del devenir político, con la investigación de los hechos y las conductas sociales que conforman nuestro entorno, con los conflictos del mundo que nos rodea”. (Soler, 1998:49).

Aunque advierte que la línea divisoria entre el documental y el reportaje tiene “vocación de trampa” (Soler, 1998:50), Soler se aventura a categorizar las diferencias entre ambos géneros de la siguiente manera:

TABLA 1. Diferencias entre documental y reportaje	
DOCUMENTAL	REPORTAJE
Proviene de la historia del cine	Proviene de la televisión
Metodología: - Tratamiento reposado - Cámara más estable - Composición cuidada de la imagen - Música - Lenguaje artístico	Metodología: - Estilo directo y nervioso - Cámara al hombro - Modo de operar de los noticiarios - Evita el empleo de los recursos cinematográficos clásicos
Sumisión Literaria y Estética	Sumisión Periodística
Realizado por un director cinematográfico	Realizado por un periodista
Se refiere a temas no relacionados estrictamente con la actualidad	Se refiere a temas relacionados estrictamente con la actualidad
Contenidos temáticos científicos, culturales, educativos, históricos.	Acontecimientos políticos y conductas sociales.
Formato habitual de 30 o 90 minutos (Hill, 2007:47)	Duración variable, a menudo inferior a 30 minutos

Fuente: Soler, 1998
 Cuadro: elaboración propia

Pero después de clasificar, el autor afirma “Error sobre error. Falacia sobre falacia.” (Soler, 1998:50), con lo que indica que, a menudo, todas estas características se mezclan y desdibujan como consecuencia de una rutina periodística llena de anomalías para con el género documental. Para Soler los directores de documentales demostraron desde sus primeras obras que el espíritu de curiosidad e investigación no

era patrimonio exclusivo de los periodistas. Pero con la adaptación del género al medio televisivo, con exigencias tan inmediatas, surgieron las diferencias. El problema fundamental recae en una división del trabajo periodístico en la que el realizador y el periodista funcionan por separado, por lo que el lenguaje visual del reportaje no es el del cine documental.

Pero Soler puntuiza algo esencial para nuestra tarea: “Pecaríamos de injustos, sin embargo, en no afirmar que existe otra parcela importantísima de trabajos televisivos de carácter documental que asumen para sí la representación de los problemas, de las crisis, de los conflictos. Son los *grandes reportajes*, el *periodismo de investigación*, algunos documentales específicos sobre temas de actualidad, etc.” (Soler, 1998:50). En la misma definición de gran reportaje el autor utiliza también el término “documental” por lo que, en definitiva, asimila en cierto modo lo uno a lo otro. Es por ello que resulta muy complicado discernir entre un documental televisivo y un gran reportaje ya que, al fin y al cabo, son dos exponentes del periodismo de investigación vinculados a un mismo medio, pese a que la definición de periodismo de investigación también es “multifacética” (Houston, 2010:45).

El gran reportaje es, por así decirlo, la versión más televisiva, menos artística y más centrada en la actualidad de lo que tradicionalmente se ha llamado documental. “Pero que debido a las exigencias del medio, a las características de sus autores – periodistas- y al equipamiento técnico empleado –el vídeo- presenta algunos trazos distintivos que le son propios” (Soler, 1998:56).

Para esta investigación el documental y el gran reportaje serán considerados por igual (en el sentido de que serán considerados los dos, no que sean considerados iguales) ya que lo que interesa demostrar o refutar es la ausencia de contenidos audiovisuales informativos que traten la realidad con la profundidad y la sobriedad propia tanto del documental como del gran reportaje. No nos interesan aquí demasiado las diferencias formales entre el documental y el gran reportaje por lo que ambos serán tenidos en cuenta en el proceso de cuantificación.

Quedan exentos los géneros híbridos (*docu-soap*, *docudramas*, etc.) así como el resto de géneros informativos: debates, entrevistas, noticiarios, cara a caras, etc.² ya que, aunque pueden tratar la información en profundidad, no responden al modelo informativo que interesa analizar. Tampoco se contemplan los magazines de reportajes, o los programas contenedor, por los motivos expuestos por Soler:

² Esta clasificación de los géneros es la planteada por el observatorio Euromonitor en el dossier “Tendencias Internacionales de Programación”, de Emili Prado y Matilde Delgado, contenido en la Revista nº84 de la revista Telos. (Apéndice 1).

"Excepción cabe hacer de ciertos magazines de actualidad que incluyen una serie de breves reportajes sobre temas de interés inmediato, que gozan de periodicidad semanal y de apreciable audiencia, dada su posición horaria privilegiada en el *prime-time*. Ésta es la gran coartada del medio, la gran trampa. Porque bajo la excusa del testimonio directo, del acercamiento documental a la realidad, a menudo se utilizan estos espacios –que pretendidamente pretenden "reflejar" una realidad- como vehículo de intoxicación ideológica, en el caso de las televisiones públicas, o como arma de escándalo y escaparate de morbosidades, cuando se trata de televisiones privadas". (Soler, 1998:55).

Como en el caso del documental, las definiciones de gran reportaje son también diversas, pero parece que hay mayor consenso por el hecho de contextualizarse en el ámbito periodístico. Keith Betty, por ejemplo, habla de los grandes reportajes como "television news documentaries" o "special or feature reports", en oposición a la presentación rutinaria de múltiples noticias en los informativos y a las entrevistas de estudio y los reportajes cortos o *current affairs*. De los primeros, Betty dice que son más largos y que son investigaciones basadas normalmente en un único tema. (Beattie, 2004:161). Para nosotros, los grandes reportajes serán aquellos documentales producidos especialmente para la televisión, con un estilo más periodístico que cinematográfico y con una temática estrechamente ligada a la actualidad. Así pues, la lista de las características que los documentales y los grandes reportajes deben cumplir para formar parte de la muestra es la siguiente:

TABLA 2. Características del Documental y el gran reportaje		
Características Comunes	Características Diferenciales	
	DOCUMENTAL	GRAN REPORTAJE
<ul style="list-style-type: none"> • Documentos audiovisuales • Macrogénero Información • Información en profundidad • Parten de situaciones reales • Generan un discurso • Temáticamente variables • Función de Informar, denunciar o proporcionar una experiencia estética • Uso de no-actores • Localizaciones reales (no siempre) • Duración habitual de 30' o 90' 	<ul style="list-style-type: none"> • Proviene del cine • Interpretación creativa • Dimensión artística • No necesariamente de actualidad • Estilo más reflexivo 	<ul style="list-style-type: none"> • Proviene del periodismo • Exposición Informativa • Ligado a la actualidad • Estilo más directo

Fuente: elaboración propia

2.2. CATEGORÍAS DEL GÉNERO DOCUMENTAL

Si se acepta el documental como género cabe distinguir multitud de “microgéneros” que pueden responder también a distintos criterios de categorización. Una primera forma de clasificar el documental es la que recurre a cuestiones temáticas; otra, según su forma y estilo, y una tercera lo hace en función de la intención de la pieza audiovisual (Zoellner, 2009). Otras propuestas distinguen los documentales en función de su plataforma de difusión y Bill Nichols, por su parte, habla de los distintos “modos de representación”.

Annette Hill propone en su obra de 2007 una clasificación que, según Zoellner, es la más utilizada por productores y emisoras. Estas categorías diferencian microgéneros en función del tema, en concreto, distinguen entre historia, historia natural, ciencia, religión, artes, cultura e interés social y humano. (Hill, 2007:47) En cuanto al formato, habla de documentales de obra única o *one-off* de entre 30 y 90 minutos, de series observacionales o *docu-soaps* y de series de realidad que contienen formas de desafío y competición. Pero estas categorías aparecen únicamente apuntadas y no se describen sus características por lo que resulta un modelo poco útil a efectos de este trabajo, que necesita clasificar unos programas determinados. Estos casos, además, se refieren a géneros del macrogénero Info-show como el *docu-soap* y el *reality-game* en la tipología de Euromonitor, y nosotros los descartamos en esta investigación, como ya hemos dicho.

Una clasificación controvertida es la de Keith Beattie, ya que combina criterios temáticos y de explotación: “The subgenres returned to and reassessed here are: ethnographic film, direct cinema and *cinéma vérité*, autobiographical indigenous documentary productions, compilation films and television documentary journalism” (Beattie, 2004: 2). Pero es poco concreta y no responde a las necesidades de clasificación temática de la investigación.

Otro autor que aporta luz sobre el tema es Bienvenido León. En su obra *Dirección de documentales para televisión. Guión, producción y realización*, de 2009 expone algunos de los criterios de clasificación recién apuntados y caracteriza cada una de las categorías de cada uno de los criterios:

Una primera forma de clasificación es la que hace referencia al medio de difusión. Para esta investigación no es éste un criterio a tener en cuenta ya que la perspectiva de estudio del objeto contempla únicamente el medio de difusión televisivo, independientemente de que estos mismos contenidos se hayan exhibido

también en otros medios. No obstante, apuntamos aquí brevemente los diversos canales de difusión de documentales (León, 2009:26)³:

- **Televisivos:** Representan el grosor de la producción documental, tanto en canales generalistas como temáticos. Llorenç y Aymerich afirman que “En cuanto al género predominante entre los canales temáticos culturales destaca sin duda el documental.” (Llorenç, C. y Aymerich, L., 2007:5) La aparición de los canales temáticos pone de manifiesto el creciente interés de la audiencia por el documental. Algunos canales especializados en este género son el *Discovery Channel* o el *National Geographic*.
- **Cinematográficos:** Este tipo de documentales siguen el mismo proceso de explotación que la mayoría de películas de ficción, con una primera difusión cinematográfica y una posterior emisión por televisión. Formalmente no tienen porqué diferir de los documentales creados especialmente para televisión así como tampoco tienen porqué hacerlo en temática ni duración.
- **Por Internet:** En los últimos años la distribución de documentales por internet ha cobrado mucha importancia aunque, por lo general, no ha afectado a los modos de producción. La mayoría de documentales en internet han sido producidos para la televisión o, en caso de haberse producido exclusivamente para la red, siguen los mismos parámetros que los documentales televisivos. Aún así, que existen algunos proyectos concretos que aprovechan las posibilidades de interactividad y la tecnología 2.0 para la creación de productos *crossmedia*. Un buen ejemplo son los llamados web-documentales como por ejemplo *Prison Valley* (2009) o *La Habana-Miami* (2009), presentados en el festival Imput 2010. (Ver Apéndice 2 para consultar la descripción).
- **Otros soportes:** Otros canales para la distribución son el DVD así como los demás soportes digitales, mediante venta, alquiler o distribución gratuita.

Pero los documentales y grandes reportajes también pueden agruparse según otros criterios de mayor interés para la investigación. El primero y más importante es el que se atiene a cuestiones temáticas. Ésta es una clasificación fundamental, considerada por la mayoría de autores consultados con variaciones de matiz, que tiene que servir para particularizar el mercado televisivo actual con respecto a los

³ Esta clasificación se refiere únicamente al documental y no al gran reportaje ya que precisamente el modo de difusión es una de las características diferenciales entre uno y otro género.

documentales y grandes reportajes. Como hemos visto ya Annette Hill suscribe que, temáticamente, los documentales pueden dividirse en historia, historia natural, ciencia, religión, artes, cultura e interés social y humano. (Hill, 2007:47); Según León (León, 2009:27), las categorías son las siguientes:

- a) **Científicos:** Por “documentales científicos” o de “divulgación científica” se entiende “aquellos que tratan sobre asuntos relacionados directamente con alguna disciplina científica y que las propias televisiones incluyen en franjas catalogadas como ciencia, tecnología, medicina y salud, naturaleza y medio ambiente, antropología, historia, etc.” (León, 2009:27). Se trata de una categoría muy amplia que incluye varias de las tipologías apuntadas como distintas, por ejemplo, por Annette Hill (historia, historia natural y ciencia).
- b) **Culturales:** Esta categoría incluye los documentales que tratan sobre modos de vida y costumbres, una temática que, si bien podría considerarse también científica, parte del supuesto de que no existe una relación directa entre el documental y los resultados de una investigación científica. Algunos ámbitos de interés documental en este sentido son el cine, la música, la pintura, la arquitectura, los viajes, la gastronomía o los deportes.
- c) **Sociales:** Son documentales que muestran situaciones problemáticas, relacionadas con frecuencia con la marginación, la pobreza o las dificultades sufridas por colectivos sociales determinados. Históricamente, el contenido social ha sido uno de los más destacados.
- d) **Políticos e ideológicos:** Estos documentales tratan sobre asuntos de interés público o sobre ideologías y suelen estar muy presentes en televisión, especialmente en forma de reportajes o grandes reportajes. Históricamente han tenido gran importancia los documentales de propaganda política.

Esta clasificación de León es, sin duda, muy general, pero permite situar los documentales en una categoría, minimizando al máximo la dispersión que resulta de establecer categorías muy concretas. La temática de los documentales no es siempre única por lo que un exceso de categorías supondría la sistemática pertenencia de cada programa a varios temas.

Aún así, esta investigación se plantea afinar un poco más en la delimitación temática de los documentales y grandes reportajes analizados por lo que acepta algunas subdivisiones de lo que León llama genéricamente “documentales científicos”

como categorías en ellas mismas, siguiendo el criterio apuntado por Hill (Hill, 2007:47). Los documentales históricos y los de naturaleza se distinguen del resto de “documentales científicos”, resultando así las siguientes categorías:

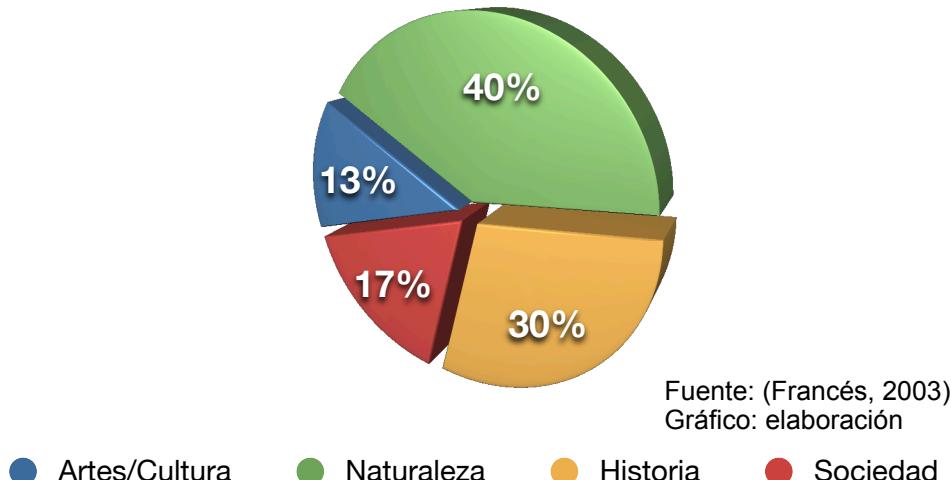
1. **Historia:** exponen y explican acontecimientos históricos y su principal función es dar a conocer unos hechos, unos personajes o unas situaciones que acaecieron en un pasado remoto.
2. **Ciencia:** tratan sobre asuntos relacionados directamente con alguna disciplina científica como la química, la astronomía, etc.
3. **Naturaleza:** exploran las características biológicas y las formas de vida de animales y plantas, presentan paisajes naturales desconocidos, etc.
4. **Política:** tratan sobre asuntos de interés público o sobre conflictos políticos, económicos o ideológicos.
5. **Sociedad:** presentan situaciones problemáticas de grupos sociales concretos, denuncian estados de opresión o injusticia.
6. **Cultura:** hablan de acontecimientos culturales, personajes famosos del mundo de las artes y las humanidades, etc.

Cada una de estas temáticas ha generado históricamente un grado de interés diferente por parte de los programadores y es útil ver algunas tendencias anteriores con el fin de compararlas con los resultados de esta investigación. Una aproximación interesante es la expuesta por Miquel Francés en *La producción de documentales en la era digital* (2003):

“Las temáticas con mayor aceptación por el público no rompen las expectativas de los últimos años. Es necesario hacer mención especial a la presencia del 30 por 100 de temas históricos o el 17 por 100 de temas de actualidad social, que juntos superan en 40 por 100 de las preferencias sobre historia natural. Los temas de naturaleza han sido desde siempre los más escogidos en la difusión de documentales de la televisión clásica, pero es interesante el cambio de tendencia que comienza a notarse en torno a temas sociales”. (Francés, 2003: 122).

Según el observatorio *Real Screen*⁴, los datos del año 2001 (Francés, 2003: 122) dibujan el panorama siguiente (Gráfico 2) con respecto a la temática de los documentales en España:

GRÁFICO 2: Temáticas preferentes en el mercado documental europeo



Una tercera clasificación de los documentales puede realizarse atendiendo a su función o al objetivo con el que son creados. En este sentido hemos revisado ya lo expuesto por John Corner en su artículo *Documentary in a Post-Documentary Culture? A Note on Forms and their Functions* (ver apartado b) del 2.1). La propuesta de León (León, 2009:28) es la siguiente:

- **Informativos:** Transmiten una información o conocimiento sobre un suceso o fenómeno.
- **Educativos:** Tienen una aplicación didáctica en algún proceso de aprendizaje e incluyen un amplio espectro de programas que pretenden ayudar a la adquisición de técnicas y conceptos.
- **De entretenimiento:** Han sido concebidos para divertir a la audiencia, un objetivo muy en boga en el mercado de documentales actual.
- **Comerciales:** Son instrumentos publicitarios o de relaciones públicas de empresas e instituciones y pretenden vender un producto o compañía.
- **Propagandísticos:** Tratan de obtener la simpatía política o ideológica con una causa, partido o sistema de valores. Históricamente, han sido muy utilizados como armas de propaganda por parte de gobiernos e instituciones.

⁴ Realscreen es un portal digital especializado en no-ficción que realiza estudios de mercado y consumo. <http://realscreen.com>

2.3. PERSPECTIVA DE ESTUDIO DEL OBJETO: EL DOCUMENTAL EN TELEVISIÓN

En un artículo llamado “The Documentary in Television” de 1959 Duncan Ross escribía lo siguiente:

“In 20 years the word *documentary* has spread all over the world to describe almost all films of social significance ... The word has now overflowed its original intention and is often applied to radio programs, books, articles and paintings.(...) It is however perfectly at home in television. Indeed, so many opportunities occur in television for “the creative interpretation of reality” through the visual image that Flaherty himself has said that the eventual future of documentary lies there”.

(Duncan Ross, “The documentary in Television”, *The BBC Quarterly*, Vol.V, Nº.1 (1950), pp.19-20.) (Corner, 1986:65).

En los años cincuenta parecía una obviedad que el hábitat natural del documental era la televisión; teóricos y profesionales coincidían en vaticinar un futuro de estrecha relación entre el género y el medio que debían aprovecharse el uno del otro a modo de simbiosis: si el documental obtenía de la televisión un medio privilegiado de difusión la televisión obtenía del documental un formato idóneo para sus mensajes, lo que le permitía cumplir con su cometido de servicio público.

Era la Europa de postguerra, donde un nuevo medio en plena efervescencia empezaba ya a desbancar el cine documental de las salas de exhibición cinematográfica (Francés, 2003:133). “En los inicios de la historia televisiva el documental se plantea como un género necesario” (Riyo, 2001 en Francés, 2003:134) y adquiere algunas características del nuevo medio, como la voluntad de llegar a todos los públicos o la conciencia de medio de denuncia de las problemáticas sociales. Algunos incluso afirman que el documental dejó de ser él mismo para convertirse en el “gran reportaje, ... o Documentaje, como los llama Pancorbo, con una expresión muy gráfica de su carácter híbrido (Sanabria, 1994:97). Para Jane Chapman el documental adoptó un estilo más periodístico: “The growth of television as a new medium influenced the shape of documentary as well, with journalism becoming an important influence on documentary style”. (Chapman, 2009:9).

Lo cierto es que el documental fue parte fundacional de la televisión y que el maridaje entre uno y otro se concibió como necesario desde el primer momento, en una época dominada por el desaliento social y los esfuerzos de recuperación económica. En 1953 el prestigioso documentalista Paul Rotha fue nombrado director del departamento de documentales de la BBC. En un sentido muy parecido a las palabras de Duncan Ross, Rotha escribió (en un *memorandum* interno no publicado) que la televisión debía aprovechar su acceso a una población de masas para difundir mensajes socialmente importantes por medio del documental. “To those who still believe that documentary has a specific social job to do, this mass access to audiences and quick answer is of paramount importance”. (Paul Rotha, *Television and the Future of Documentary*, unpublished internal memo 29 October, 1954 en Corner, 1986:70).

Las instituciones inglesas se percataron de inmediato de la proyección social del género y éste adoptó una forma más allá de la información, ofreciendo una “formación permanente a la sociedad” (Francés, 2003:136). Fue ésta la línea seguida por las televisiones de Francia, Italia y Alemania, que utilizaron el documental como herramienta cultural para difundir sus valores y proyectar su identidad nacional. Francés identifica en esto una virtud y un peligro: “la virtud de llegar a un gran público y complementar su formación; el peligro de estar al servicio de oligarquías de ciertos Estados”. (Francés, 2003:136) Pese a todo, fue una gran época para el documental, con una presencia televisiva constante y con una audiencia consciente de las funciones formativas del medio. En 1952 nació la primera gran serie documental de la BBC, *Special Inquiry*, producida por Norman Swallow y que estuvo en antena hasta 1957 (Ellis y McLane, 2005:180).

Los años sesenta se caracterizaron por la aparición de las primeras televisiones privadas y la resultante mercantilización de la televisión trajo consigo algunas consecuencias con respecto al documental. En Inglaterra, el nacimiento de la ITN supuso la creación de la BBC2 y el traslado de los contenidos culturales a la segunda cadena, potenciando el entretenimiento y las noticias en la primera, con el fin de competir en audiencias con la televisión independiente. Esto supuso la disminución drástica del número de documentales programados en la BBC1 pero implicó también el surgimiento de grandes series documentales para la BBC2. La serie documental *The Great War* (sobre la Segunda Guerra Mundial), por ejemplo, consiguió un éxito notable en 1964. (Francés, 2003:136). En Estados Unidos, la sociedad National Geographic creó en 1961 una unidad de producción de documentales sobre naturaleza e historia que creó tanta escuela como los documentales de la BBC. (Francés, 2003:137).

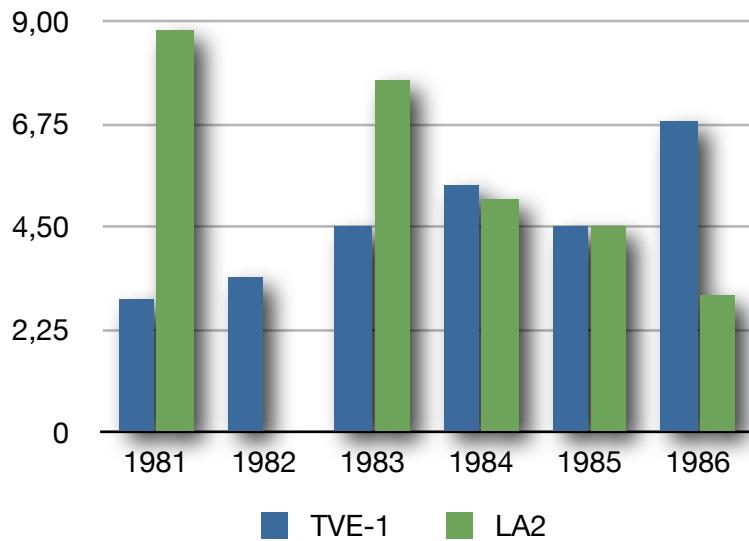
A diferencia de los Estados Unidos, donde la televisión nació ligada a la iniciativa privada, en Europa, la evolución del servicio público llevó consigo el mantenimiento del documental en las parrillas a lo largo de las décadas siguientes. Aquella televisión tenía el objetivo de “responder a las necesidades informativas, y educativas ... y promover la cultura nacional y el conjunto de valores de la civilización” (Richeri, 1994:46-47). Se implantó un modelo de programación fundamentalmente vertical, al margen todavía de las sinergías heredadas más adelante de la televisión comercial, y se establecieron espacios fijos para el documental en la mayoría de televisiones públicas de Europa (Francés, 2003: 138).

En España (y en Portugal) la relación entre el documental y la televisión iba entonces por otros derroteros, sumida como estaba en una dictadura autoritaria. En 1956 nació Televisión Española, pero las primeras producciones documentales propias de cierta magnitud no aparecieron hasta finales de los 60 con Félix Rodríguez de la Fuente y su *Félix, el amigo de los animales* (1966), un programa que llegó a tener unos índices de audiencia desorbitados. Desde la aparición de La2 (entonces TVE-2) en 1966, sin embargo, TVE-1 consolidó un perfil más comercial, relegando la mayoría de espacios divulgativos a la segunda cadena, especialmente los documentales.

La des-regulación del modelo estatal en los setenta supuso una renovada tendencia hacia el modelo comercial de televisión caracterizado, según Bustamante, por “una serialización cada vez más sintética, un incremento en la frecuencia de las emisiones, una lógica horizontal que gana terreno a la antigua vertical, y una tendencia a alargar los bloques” (Bustamante, 1999:99-100).

Hasta la década de los ochenta, no obstante, la mayoría de países europeos contaron con televisiones públicas hegemónicas, cuando no monopolísticas. (León, 2010: 16). Con la irrupción de las cadenas privadas la televisión pública se separó definitivamente de sus objetivos fundacionales en la mayoría de mercados, asumiendo el entretenimiento como contenido imprescindible, lo que desplazó el documental de las primeras cadenas. Aún así, en España había todavía grandes series documentales en TVE-1 como la exitosa *Otros pueblos* (1982), programada en el *prime-time* y que llegó a tener tres millones de espectadores cada semana (Francés, 2003:139). En *La producción de documentales en la era digital* Miquel Francés cuantifica los documentales aparecidos en ambas cadenas en el periodo 1981-1986, a partir de los datos proporcionados por E. Bustamante y R. Zallo en su obra de 1988. (Francés, 2003:141).

GRÁFICO 3: Presencia de documentales en TVE



Fuente: (Bustamante y Zallo, 1988 en Francés, 2003)
Gráfico: elaboración propia

El gráfico denota una distribución irregular de los contenidos documentales, expresados en forma de porcentajes de emisión respecto al total de la programación. En cualquier caso, éste apunta a una presencia relativamente pobre del género, aunque significativa en relación con los datos actuales, expuestos más abajo en el apartado 4. La presencia de documentales en La2 se incrementó a partir de 1982, una tendencia que no ha dejado de darse. En los 90 TVE dio un vuelco hacia una programación más comercial e introdujo un nuevo modelo televisivo “donde el documental tendrá una presencia testimonial y en franjas de emisión de *day time*” (Francés, 2003:141). Es el inicio de la tendencia actual hacia la tiranía del entretenimiento y la ficción, que ocupan la mayoría de las horas de televisión.

Desde los 90 la tendencia ha sido unívoca en los grandes mercados europeos: los programas documentales se han vuelto más “blandos”, han introducido elementos de ficción, se han serializado (Zoellner, 2009: 504) y se han ido transformando; han surgido nuevos géneros híbridos como el *docu-soap* o *docuglitz*, han desaparecido de la franja de *prime-time* los documentales tradicionales (Brundson, 2001: 32) y “sólo los segundos canales de las televisiones públicas han dejado posibilidad a la emisión de estos programas” (Pérez Ornia, 2000 en Francés, 2003:143).

Hoy en día, parece que el género es poco o nada rentable en términos de audiencia y es por ello que a menudo las televisiones, tanto públicas como privadas, han optado por programarlo cada vez menos. “In addition, documentaries are not as cost-effective in production as long-running series or show-formats that can be cheaply reproduced for other series” (Kilborn, 2003 en Zoellner, 2010:509). El punto de vista de

las televisiones privadas es muy claro: el documental genera índices muy bajos y estos no cumplen las expectativas de los clientes publicitarios. Lo manifiestan las palabras de Dawn Airey, director de ITV, reproducidas por Anna Zoellner en *Professional Ideology and Program Conventions: Documentary Development in Independent British Television*:

“[ITV plc] is a business. To be frank something like a single documentary made for another broadcaster—there is no value in it beyond the production fee. I am not interested in running a 7% production margin” (Thomas, 2008 en Zoellner, 2009:504)

En el ámbito de la televisión pública el panorama se presupone diferente con respecto al documental, ya que los principios de una y otro parecen ir de acuerdo. “El documental debe informar, educar y entretenir, es decir, debe conseguir plenamente los objetivos fundamentales del espacio televisivo.” (Francés, dentro de León, 2010:121). En los últimos años, no obstante, el triple motivo acuñado por el histórico director de la BBC John Reith (Manfredi Sánchez, 2008:29) ha dejado de ser una aspiración para convertirse en un modelo ideal que ya pocos intentan alcanzar, en un panorama globalmente dominado por el entretenimiento y muy poco preocupado por formar o dar ejemplo a los televidentes. Lord Reith expuso que el entretenimiento debía ser el último de los tres objetivos a cumplir por los medios públicos ya que la información y la educación eran los “objetivos nucleares para la difusión pública” (León, 2009:15).

Pero lo cierto es que estas cadenas, inmiscuidas en la misma competición por la audiencia que los operadores privados, a menudo utilizan iguales criterios de programación que la televisión comercial. En el caso de Inglaterra, Zoellner cita las palabras del *commissioning editor* de la BBC quien, al ser preguntado por las tres cosas que quería que proporcionara una buena película (de ficción o documental) respondió simplemente “ratings, ratings and ratings” (Zoellner, 2009: 521).

Esta tendencia lleva consigo la reducción de las posibilidades del género a sus opciones comerciales. En Europa, y en el mundo entero, el documental intenta sobrevivir en un panorama televisivo dominado por la economía, lo que resulta en la creación de nuevos géneros de actualidad, más accesibles y más blandos. (Chapman, 2009:9). Estos datos, probados hasta el momento, se actualizan y matizan más adelante en el análisis de los resultados de esta investigación, que tiene por objeto determinar si la tendencia a la desaparición del género se mantiene o experimenta cambios sustanciales.

2.4. CORRIENTES TEÓRICAS

El estudio del documental se ha abordado (y se aborda todavía) desde tres perspectivas diferentes, según Corner (Corner, 2001 en Miller y Creeber, 2001: 132):

La primera y más antigua es la dibujada por las escuelas de cine. El énfasis en el contexto de esta tradición recae en la voluntad de definir y analizar los procesos de producción documental, con el fin de establecer guías de actuación que permitan la realización efectiva de películas y programas documentales. (Corner, 2001 en Miller y Creeber, 2001:124). Este enfoque práctico ha tendido a marginar las teorías sobre documental pero Corner afirma que ha desarrollado también una corriente de pensamiento sobre su naturaleza, su forma y sus funciones, porque la voluntad de hacer buenos documentales ha sido una gran motivación para el análisis y la crítica de autores de otros campos. (Beattie, 2004: 3).

La segunda perspectiva de estudio surgió de la corriente teórica de los *film studies*, con un volumen de investigación mucho más ligado al estudio literario y dramático que a la práctica cinematográfica. “A highly developed and often dense analytic agenda surrounding the organization of the image, narrative structure, *mise en scène* and the symbolic and imaginary conditions of spectatorship provides the focus of study” (Miller y Creeber, 2001:124). Este nivel de estudio ha tendido a considerar el documental como un “caso especial de realismo” y ha relacionado el género con su potencial social y político.

La tercera es una línea interdisciplinaria de los “media studies”, relacionada con los Estudios Culturales. Este acercamiento enfatiza los textos documentales como productos mediáticos que pueden ser considerados en relación con otros productos, entre ellos los noticiarios y los *soap-opera*. Así, mientras los estudios cinematográficos tienden a ignorar los documentales televisivos, los *media studies* han puesto mucho interés en este tipo de documentales. (Beattie, 2004:4)

La investigación planteada se suscribe a esta última tendencia y pone mucho acento en la perspectiva crítica de los Estudios Culturales, centrada en los valores sociales de los cuales la comunicación de masas se considera un texto indicativo. Esta escuela postula una visión integradora de los medios de comunicación en tanto que tienen la capacidad de responder a las necesidades de todos los grupos sociales, también de los minoritarios. En este sentido, lo que caracteriza esta corriente es la preocupación por la cultura como fenómeno global que atraviesa todos los ámbitos de la sociedad, donde tienen cabida tanto los valores que surgen y se difunden entre las

clases y grupos sociales, como los valores contenidos. (Rodrigo, 1995: 204-205) Stuart Hall, uno de los principales pensadores de la escuela, atribuye a los medios de comunicación funciones ideológicas en tres sentidos:

- a) En primer lugar, tienen el papel de representar total o parcialmente a la sociedad (así como a los individuos que la conforman) para que otros utilicen esas representaciones como fuentes de conocimiento. “Es decir, los medios de comunicación suministran discursos a partir de los cuales los grupos o las clases sociales construyen una imagen de las vidas, significados, prácticas y valores de otros grupos o clases sociales y sobre su situación en relación a la globalidad” (Rodrigo, 1995:205).
- b) En segundo lugar, sirven para reflejar la pluralidad identitaria, tanto desde el punto de vista de la individualidad como desde el de la colectividad. “Reflejar y *reflejarse en la pluralidad*; suministrar un inventario constante de los léxicos, estilos de vida e ideologías objetivados allí” (Hall, 1981 en Currant, 1981:384).
- c) En tercer lugar, los medios de comunicación tienen la función de organizar las representaciones con el fin de crear un orden colectivo. Esto debe ser el resultado de un proceso dinámico y dialéctico que se adapte a las realidades de cada momento y de sus grupos sociales (Rodrigo, 1995:205)

Sin entrar más en detalle, parece que los preceptos de la escuela de Birmingham (nombre que se refiere también a la teoría de los Estudios Culturales) se adecuan a la perspectiva argumentativa planteada. La Teoría de los Estudios Culturales parte de la capacidad de las audiencias de entender e interpretar los mensajes y otorga a los medios de comunicación determinadas responsabilidades, tanto de difusión cultural como de preocupación por la representación de las realidades sociales, objetivo fundamental del documental y el gran reportaje.

Otro de los autores relevantes de esta corriente teórica es Barry Jordan. El autor explica la cultura como un campo en el cual “diversos grupos, con diversas identidades, diversos intereses y grados de poder luchan por establecer su liderazgo, su dominio social”. (Jordan,1986 en Rodrigo, 1995:43). Pero también luchan por resistir a las fuerzas hegemónicas, incorporándolas en muchas ocasiones para modificar sus sentidos o sus funciones. Ésta es la óptica de la investigación, que considera la lucha de un formato minoritario contra los géneros más populares con el fin de demostrar su validez y reforzar su presencia en pantalla.

2.5. HIPÓTESIS

Hipótesis 1: La presencia del Documental y el Gran Reportaje en el *prime-time* de las televisiones generalistas europeas es irrelevante.

Hipótesis 2: Las cadenas públicas son las que muestran un mayor compromiso con el Documental y el Gran Reportaje.

Hipótesis 3: La escasez de documentales y grandes reportajes en el *prime-time* de las cadenas públicas es un fenómeno transversal a todos los mercados.

Hipótesis 4: El sistema de financiación mixto (subvención y publicidad) repercute negativamente en la oferta de documentales en *prime-time*.

3. Metodología

Para llevar a cabo esta investigación es necesario aplicar una metodología exclusivamente cuantitativa mediante un estudio de contenido.

ANÁLISIS DE CONTENIDO

A la hora de plantearse el desarrollo metodológico de la investigación es necesario tener en cuenta que el objetivo principal se resuelve en el dibujo de un panorama y en la interpretación del mismo. Por ello, la técnica cuantitativa imprescindible es el Análisis de Contenido, ya que permite una descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto (Berelson,1971) mediante la cuantificación de las variables. Esta técnica se ha aplicado en tres sentidos pero en un mismo momento:

- a) Recuento de los documentales en el horario de *prime-time* de las principales televisiones escogidas.
- b) Tipificación y clasificación de los documentales aparecidos en base a unas características a determinar más adelante. En esta fase, el análisis de contenido tiene que permitir caracterizar a un nivel básico todos los documentales con presencia en el *prime-time*.
- c) Interpretación de los resultados, asumiendo criterios valorativos.

El desarrollo metodológico ha consistido en registrar y visionar todos los contenidos comprendidos en el *prime-time* de los países seleccionados: Alemania, España, Francia, Italia y Reino Unido. Después, se han identificado los programas susceptibles de contener el género documental, esto es, todos aquellos contenidos dentro de las categorías tradicionalmente atribuidas a la información en profundidad: reportajes, *current affairs* y documentales. Quizás la parte más complicada de este proceso de selección acotada de los documentales haya sido el llegar a discernir con claridad entre los reportajes de investigación televisivos y los documentales, por el considerable número de concomitancias entre ellos. Una vez bien establecidos los criterios, los programas se han analizado en base a las características expuestas en el marco teórico, que han permitido diferenciar entre unos y otros. Como ya se ha comentado, no obstante, la hibridación genérica es una realidad, hecho que ha dificultado la tarea de etiquetaje de un programa como clara y únicamente documental.

Después de seleccionar los programas documentales se han elaborado fichas de análisis en forma de tabla (ver Apéndice 3) con 15 variables. El análisis se ha planteado variables muy diversas que, analizadas en solitario y cruzadas, dan el panorama perseguido como objeto de estudio. Las variables contempladas para la caracterización de cada documental son las siguientes :

- País
- Canal
- Titularidad
- Fecha
- Día
- Título
- Hora de inicio
- Hora finalización
- Duración
- Año producción
- Espacio fijo o no
- Complementos
- Dirección
- Producción
- Formato

Elaboradas las tablas, el proceso ha finalizado con la visualización sistemática pero atenta de los contenidos, acompañada del relleno de las tablas. La última tarea ha consistido en cruzar los datos con el fin de obtener los resultados requeridos y la valoración de los mismos.

MUESTRA

El universo de la investigación es el total de documentales y grandes reportajes programados en el *prime-time* de los países y cadenas apuntados más abajo (tabla 3); la muestra escogida son todos aquellos documentales aparecidos en la misma franja horaria de las mismas cadenas durante el periodo de una semana del mes de Enero del año 2011, concretamente la semana del 14 al 21 de Enero.

Tabla 3. Países y canales analizados para la investigación	
España	TVE, La2, TV3, Antena3, Cuatro, Tele5, La Sexta
Francia	France 2, France 3, TF1, M6
Italia	Rai1, Rai2, Rai3, Canale 5, Italia 1, Rete 4
Alemania	ARD, ZDF, RTL, Sat1, Pro7
Reino Unido	BBC1, BBC2, Channel4, ITV

Fuente: Euromonitor
Cuadro: elaboración propia

La programación analizada se corresponde con la emitida en la franja horaria de *prime-time* de cada país, que varía en función de los hábitos televisivos y los estilos de vida. En la tabla siguiente se especifica el horario analizado en cada caso:

Tabla 4. <i>Prime-time</i> por países	
España	20:30 - 22:30
Francia	20:00 - 22:30
Italia	20:30 - 22:30
Alemania	19:00 - 22:30
Reino Unido	20:00 - 22:30

Fuente: Euromonitor
Cuadro: elaboración propia

La elección de los países responde a criterios de notoriedad, en tanto que son considerados como los cinco mayores mercados televisivos de Europa (Prado y Delgado, 2010). La elección de las cadenas responde fundamentalmente a su asimilación a unos mismos parámetros: son televisiones generalistas y de ámbito nacional. La inclusión de la televisión pública catalana se justifica en términos de proximidad y por la existencia de un mercado nacional culturalmente propio.

Como ya se ha comentado, la contemplación de canales de titularidad dispar no es un elemento disgregador de la muestra sino que se establece como una variable de análisis que aporta información de valor a la hora de caracterizar el panorama. En el caso concreto de las televisiones públicas, además, se introduce el tipo de financiación como variable de análisis adicional ya que uno de los objetivos planteados al principio (hipótesis 4) era determinar en qué medida ésta podía afectar a la programación de documentales. A continuación se especifican las características históricas y de financiación de las televisiones públicas analizadas:

ALEMANIA

- **(ARD) Arbeitsgemeinschaft der Rundfunkanstalten Deutschlands** ("Consorcio de instituciones públicas de radiodifusión de la República Federal de Alemania"): es el primer canal nacional alemán, surgido en 1950 pero con emisiones regulares a partir de 1954 (Manfredi Sánchez, 2008:34). "En la medida en que la Ley Fundacional indica que la única responsabilidad sobre el

sector pertenece a los Länders, la ARD se compone con un conjunto de programas de las emisoras regionales que facilitan un determinado número de horas de contenidos para que el canal los emita según su criterio" (Manfredi Sánchez, 2008:34). La ARD opera una red de televisión, conocida desde 1994 como Das Erste ("La Primera"). Según se especifica en el informe anual de la ARD su financiación proviene de cánones televisivos y, en menor grado, de publicidad (Apéndice 4).

- **(ZDF) Zweite Deutsche Fernsehen:** surge en 1963 del acuerdo entre los presidentes de los 11 Länders de Alemania Occidental, con el objetivo de difundir un programa nacional (Manfredi Sánchez, 2008:35). Se financia mediante un impuesto radiofónico cobrado por la oficina principal de tasas, así como mediante ingresos publicitarios.

ESPAÑA

- **TVE-1:** Televisión Española comenzó a emitir en 1956, "actuando en todo momento bajo el régimen de monopolio del estado, situación que duraría casi 30 años" (Manfredi Sánchez, 2008:35). Hasta el día 1 de Enero de 2010 la televisión pública española se financió a través de dos fuentes principales: los ingresos comerciales, básicamente publicitarios, y los fondos provenientes de la consignación a cargo de los presupuestos del Estado o de las autonomías. (de Moragas y Prado, 2000:272). Desde 2010, en cambio, la financiación de la Corporación de RTVE ha dejado de ser mixta y los gastos se sufragán mediante presupuestos (ver Apéndice 5 para consultar las disposiciones específicas de financiación, publicadas en el BOE del 31 de agosto de 2009).
- **La2:** Es la segunda cadena de TVE y comenzó sus emisiones en 1965. La evolución de su sistema de financiación ha seguido el mismo camino que la primera cadena de TVE.
- **TV3:** Nacida el 30 de mayo de 1983 con la Ley de creación de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió, fue la segunda cadena autonómica de España, un año después de que empezara sus emisiones la vasca Euskal Telebista. (de Moragas y Prado, 2000:13). Disfruta de un sistema de financiación mixto que proviene tanto de la publicidad como de los recursos públicos que toman la forma de las subvenciones y el aval del Gobierno Autonómico de la Generalitat.

FRANCIA

- **France2:** es la segunda cadena de la RTF (Radiodifusion-Télévision Française), inaugurada en 1963. Tanto ésta como France3 son sociedades de programación nacionales y su capital corresponde íntegramente al estado “La organización financiera de estas sociedades está sujeta al canon por derecho de imagen establecido sobre la tenencia de aparatos receptores de televisión” (Manfredi Sánchez, 2008:58). Según el autor los ingresos procedentes de publicidad no son determinantes aunque las partidas procedentes de los recursos públicos se han reducido. Aun así tanto France2 como France3 recurren a la financiación mixta, con un número de minutos de publicidad limitado.

ITALIA

- **RAI:** El principal canal de televisión generalista de la RAI es la RAI1, fundada en 1954. La Rai2, aparecida en 1961, es la segunda cadena. La Rai3 (1979) se especializa en contenidos de carácter cultural. El grupo RAI (que incluye también otros canales de televisión y radio) se financia a través de un canon televisivo y de publicidad, por lo que hablamos de financiación mixta. Este canon existe desde un decreto ley de 1938, cuando el Gobierno italiano implantó una tasa a los dispositivos adaptados o adaptables a la recepción de radioaudiciones. Además del dinero recibido por el canon, RAI emite patrocinios y publicidad comercial en todos sus canales de radio y televisión.

Así, los modelos de financiación de las televisiones públicas seleccionadas se resumen según se expone en la siguiente tabla (tabla5):

Tabla 5. Resumen de financiación de las cadenas públicas						
	Alemania	España		Francia	Italia	Reino Unido
	ZDF Y ARD	TVE	TV3	FRANCE2 FRANCE3	RAI1, RAI2, RAI3	BBC
Canon	x			x	x	x
Subvención		x	x	x	x	x
Publicidad	x		x	x	x	
Resumen	Mixto	Público	Mixto	Mixto	Mixto	Público

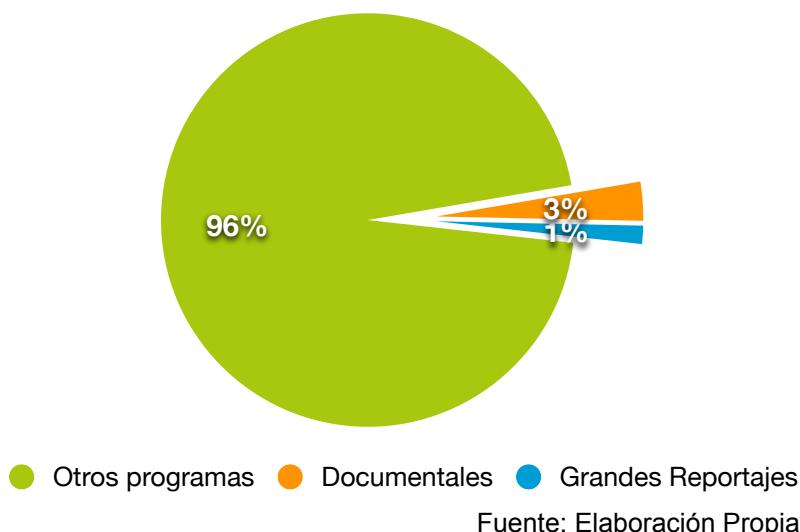
Fuente: de Moragas y Prado, 2000:13
Cuadro: elaboración propia

4. Análisis de los resultados

Tras cotejar la programación de los canales apuntados en la muestra, el análisis confirma que la presencia del documental y el gran reportaje en el *prime-time* de las televisiones europeas es irrelevante. Del total de minutos de la franja los dos géneros ocupan un tiempo acumulado que equivale al 4%, del cual un 3% se refiere al documental y un 1% al gran reportaje.

Asimismo, se corrobora que las cadenas públicas son las que muestran un mayor compromiso con estos dos géneros, ya que el 80% de los documentales y grandes reportajes ha aparecido en canales públicos frente al 20% restante, que lo ha hecho en operadores privados.

GRÁFICO 4: Porcentaje de Documentales y GRs en el *prime-time* europeo.
Temporada 2010-2011 (%minutos)



En este apartado se muestran los resultados del análisis con mayor profundidad y detalle, en dos etapas: en la primera se exponen los resultados de cada país, caracterizando su panorama concreto; en la segunda, se realiza un estudio comparativo dibujando el panorama europeo, tomando como muestra los cinco mercados televisivos más importantes.

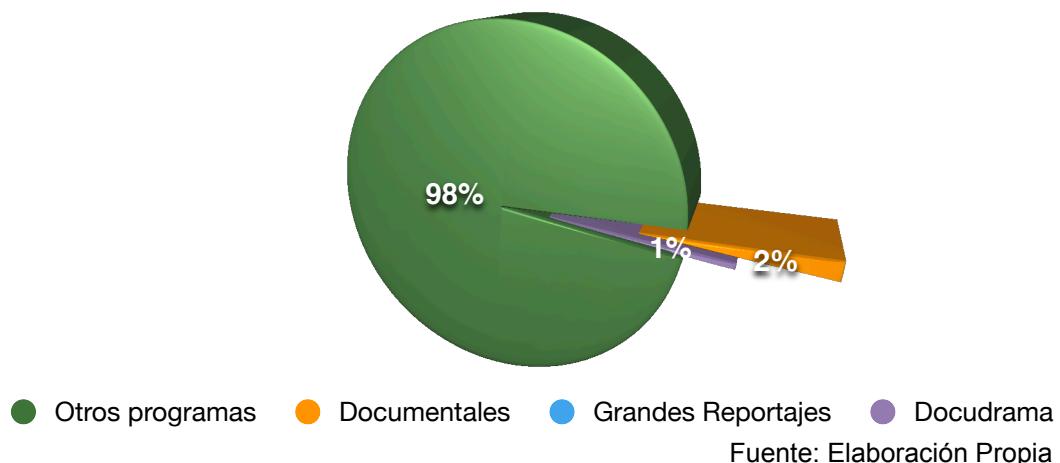
Los resultados presentados son en base al número de minutos de programación que representa cada una de las categorías analizadas respecto al total de minutos del *prime-time* (excepto en aquellos casos en los que se especifique que el análisis es en base a número de programas).

4.1. RESULTADOS POR PAÍS: TEMPORADA 2010-2011

a) Alemania

El documental es un contenido residual en el *prime-time* de Alemania. En el decurso de la semana analizada se han identificado un total de tres documentales o grandes reportajes en la franja programática de máxima audiencia, lo que denota una apuesta muy escasa por el género. En número de minutos, el Gráfico 5 muestra la exigua proporción que supone el documental en términos porcentuales, un 2% del total de la programación de *prime-time*.

GRÁFICO 5: Porcentaje de Documentales y GRs en el *prime-time*: Alemania
Temporada 2010-2011 (%minutos)



El gráfico incluye también un programa considerado docudrama llamado “Das Diesel Rätsel”, un producto híbrido que combina el documental y la ficción para contar la historia y el funcionamiento del motor diesel. Pese a que la mayoría del contenido documental aparece ficcionado hay también una parte significativa de imágenes recurso y entrevistas, lo que lo sitúa entre el documental y el docudrama.

No son resultados que sorprendan especialmente, si se tienen en cuenta los datos proporcionados por estudios anteriores, que coronaban Alemania como líder en la apuesta por la ficción en horario de *prime-time*. La temporada 2008-2009 describe una media de 0,7% de documentales en Alemania que contrasta con el 23% dedicado a la ficción seriada. (Prado y Delgado, 2010)⁵ Los datos actuales obtenidos dibujan

⁵ Este estudio contempla una muestra de 4 semanas de la temporada 2008-2009, a diferencia de la muestra de una semana de esta investigación. No obstante, en tanto que hablamos en ambos casos de porcentajes en base a minutos de programación, se considera oportuna la comparación. En cualquier caso, esto deberá tenerse en cuenta de ahora en adelante.

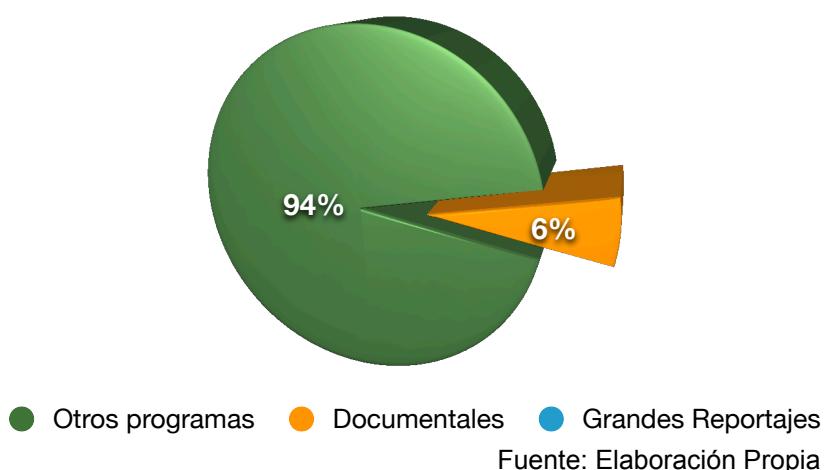
una clara tendencia al mantenimiento de una presencia baja del documental y el gran reportaje en horario de *prime-time*.

Por lo que a las temáticas se refiere, las preferencias se mantienen con respecto a lo apuntado en el apartado 2.2. Los documentales programados pertenecen a las categorías temáticas de “Naturaleza” e “Historia”. Uno de ellos es un episodio de la serie documental “LIFE” (ver Apéndice 3 para la relación de todos los programas), producida por la BBC; los otros dos documentales son obras únicas, una de ellas de producción británica (“Edward VIII und die Nazis”) y la otra de producción nacional (“Luxus auf dem Meer”).

b) España

Los resultados de España, en cambio, apuntan un acierto tendencia al alza. El artículo “La televisión generalista en la era digital: tendencias internacionales de programación” (Prado y Delgado, 2010) establecía que, en la temporada 2008-2009 el documental ocupaba un 1,6% de la programación de *prime-time*. La investigación actual refleja un aumento en el número de documentales y grandes reportajes programados, ya que estos ocupan el 6% del tiempo total de esta franja horaria (Gráfico 6). En número de programas, de los 121 aparecidos en las cadenas españolas analizadas a lo largo de la semana indicada, 6 son documentales o grandes reportajes, hecho que, pese al aumento, representa una proporción baja.

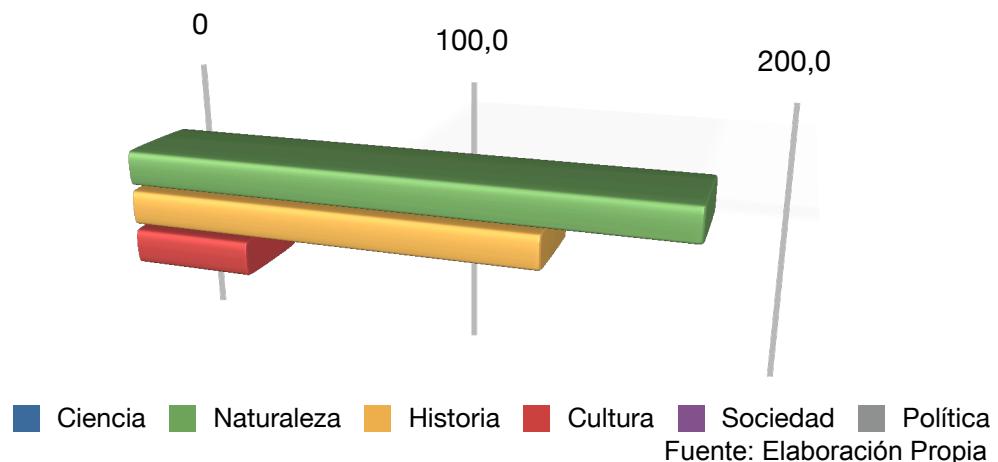
**GRÁFICO 6: Porcentaje de Documentales y GRs en el *prime-time*: España
Temporada 2010-2011 (%minutos)**



Igualmente pobre es la distribución de los documentales por canales ya que se concentran todos en la segunda cadena de Televisión Española, La2. Se produce un fenómeno significativo de concentración del género únicamente en la televisión pública, que programa documentales (y no grandes reportajes) en *prime-time* pero

siempre relegados a su segunda cadena, no generalista y de carácter básicamente cultural. La interpretación positiva de este dato es el hecho de que La2 (a diferencia de otros canales públicos) programa una ratio muy elevada de documentales que equivale prácticamente uno por día; la negativa, que no se programan documentales ni siquiera en las primeras cadenas de la televisión pública, ni en el conjunto de España (TVE-1) ni en la televisión autonómica de Cataluña (TV3).

GRÁFICO 7: Temáticas documentales en el *prime-time* de España
Temporada 2010-2011 (minutos)



Por lo que a la caracterización de los documentales programados se refiere hacemos alusión a tres parámetros: la temática, el formato y la producción. Las temáticas preferentes en el mercado del documental en España se han apuntado ya en el apartado 2.2 en relación con la temporada 2000-2001 según los datos expuestos por Miquel Francés en *La producción de documentales en la era digital*. En el Gráfico2 quedaba clara la predilección por los documentales de naturaleza, una tendencia que se mantiene aquí, siendo 3 de los 6 documentales analizados de este ámbito: tres episodios de la serie “*Planet Earth*”, producida por la cadena británica BBC en 2006, y que descubre paisajes salvajes desconocidos. La segunda temática más popular en cuanto a volumen de programación es la historia, con dos documentales programados. Estos dos documentales históricos pertenecen a la serie francesa “Apocalipsis, la Segunda Guerra Mundial”, de 2009. El último documental es un programa cultural biográfico sobre la vida y obra del literato español Gonzalo Torrente Ballester.

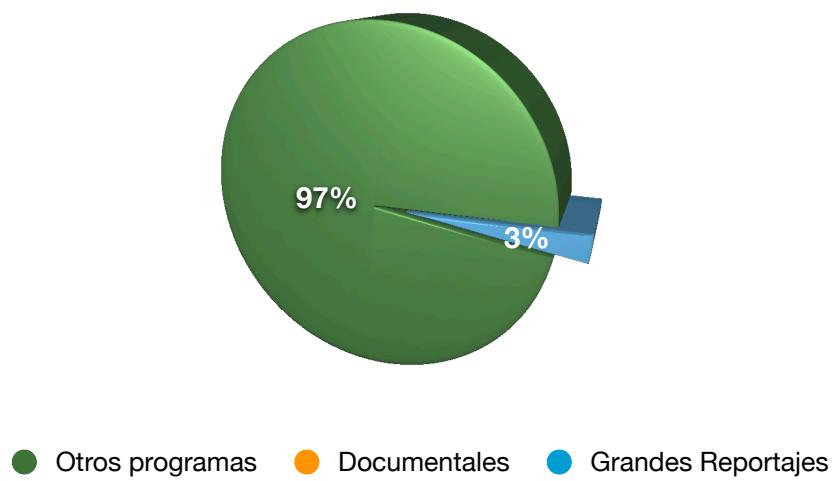
Por lo que a la producción se refiere cabe destacar que solamente uno de los 6 documentales programados es nacional, mientras que los otros cinco son o bien de producción francesa o bien británicos. En cuanto al formato también en todos los casos excepto en uno se trata de capítulos de series documentales más extensas o *one-off* y sólo el documental biográfico español puede clasificarse de “obra única”.

Como información adicional destacamos también que La2 programa documentales en *prime-time* de lunes a viernes, llenando la franja del fin de semana con un programa de ficción (la serie americana “Mujeres Desesperadas”, que se programa el sábado de 21 a 22:30) y numerosos reportajes. En este sentido es importante destacar la apuesta de la segunda cadena por la información en profundidad ya que, si se tienen en consideración los *current affairs*, reportajes y documentales de forma acumulada, estos representan casi un 60% del total de horas de programación en *prime-time*. “Redes”, “Tres14” o “Reportero de la historia” son algunos de los espacios fijos de reportaje que encontramos los fines de semana y que ponen de manifiesto esta predilección por el género informativo. El otro 40% corresponde fundamentalmente a la ficción.

c) Francia

La situación en Francia es aún más desesperanzada con respecto al documental. El análisis de la programación de *prime-time* revela que no hay ningún programa de este género, mientras que sí que está presente el gran reportaje, que representa un 3% del total de la programación en minutos. Estos datos rompen por completo la tendencia apuntada en el estudio de la temporada 2008-2009 donde Francia encabezaba la apuesta por la información en *prime-time* (por detrás de España) del la cual el documental representaba un 15%. Dentro de la oferta informativa, sólo el Reino Unido programaba más documentales que Francia, a pesar de lo que muestran los datos actuales.

GRÁFICO 8: Porcentaje de Documentales y GRs en el *prime-time*: Francia
Temporada 2010-2011 (%minutos)



Fuente: Elaboración Propia

El espacio programado es, no obstante, un programa con auténtica vocación documental y que merece ser caracterizado. Se trata del programa “Thalassa”, presentado en Francia por Georges Fernoud, y programado en la tercera cadena estatal, France3. No es, en realidad, un único documental sino que se trata de un contenedor de grandes reportajes realizados en diversas partes del mundo. El episodio analizado tiene una duración de 110 minutos y consta de 4 grandes reportajes firmados por reporteros, directores y productores diferentes, todos nacionales. Los contenidos se presentan bajo el paraguas común del título del programa y se relacionan mediante el discurso del presentador así como los recursos de grafismo, que sitúan sobre un mapa los desplazamientos geográficos entre los escenarios documentales.

El tema común de todos los reportajes o grandes reportajes de la marca “Thalassa” es el mar, que puede expresarse de diferentes modos, configurando programas de temáticas diferentes: naturaleza, historia, sociedad, política, etc. La investigación considera que se trata de un solo programa pero advierte que podrían distinguirse cuatro grandes reportajes. Esta distinción, no obstante, no afecta a los resultados presentados, ya que éstos son fruto de un estudio comparativo en minutos.

d) Italia

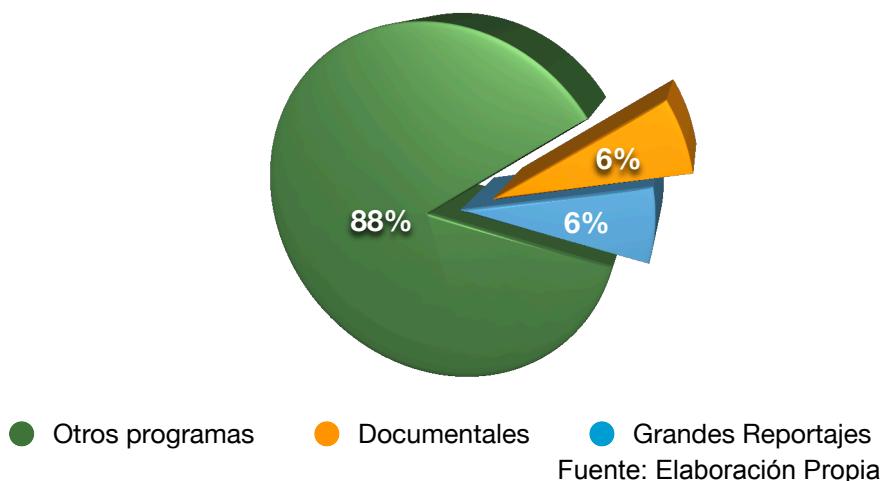
El caso de Italia es idéntico (o, si cabe, peor) que el de Francia. El cotejo del *prime-time* revela un único programa documental (un 1% de la programación total), en una parrilla dominada por la ficción. En tiempo de programación esto supone que de los 5.040 minutos que componen el *prime-time* de todas las cadenas analizadas, el documental ocupa sólo 60. Esta era ya la tendencia observada por Matilde Delgado y Emili Prado en su estudio de la programación de la temporada 2008-2009, en el que identificaron que el documental representaba un 1,4% del *prime-time*.

El programa “Nati Liberi” es un espacio regular sobre naturaleza, dedicado en este caso al Parque Nacional de Nairobi. De positivo hay que destacar que se trata de una buena producción nacional, de amplios recursos e impresionantes paisajes; de negativo, por supuesto, la exigua atención a los documentales y los grandes reportajes que, a diferencia de otros países, tampoco va acompañada de una prolífica programación de reportajes y otros géneros de información. La escasez de documentales es un síntoma del abandono generalizado de la información en el *prime-time* ya que ésta tampoco se manifiesta en la forma de otros géneros, aparte de los noticiarios.

e) Reino Unido

Para todo lo expuesto hasta ahora existe una excepción, el Reino Unido: productor, exportador y ávido programador de documentales, incluso en horario de *prime-time*. El género documental representa un 12% del total de su programación en horario de máxima audiencia, con presencia tanto en las cadenas públicas como en las privadas. Para la temporada 2008-2009 Información e Infoshow representaban el 57% de la programación total de la franja (Prado y Delgado, 2010), lo que evidenciaba ya una determinada predilección por los contenidos de realidad. En el decurso de la semana planteada se programaron un total de 10 documentales y grandes reportajes, distribuidos entre las 4 cadenas analizadas. La presencia de cada uno de los géneros analizados es equivalente con un 6% de documentales y el mismo porcentaje de grandes reportajes.

GRÁFICO 9: Porcentaje de Documentales y GRs en el *prime-time*: Reino Unido
Temporada 2010-2011 (%minutos)

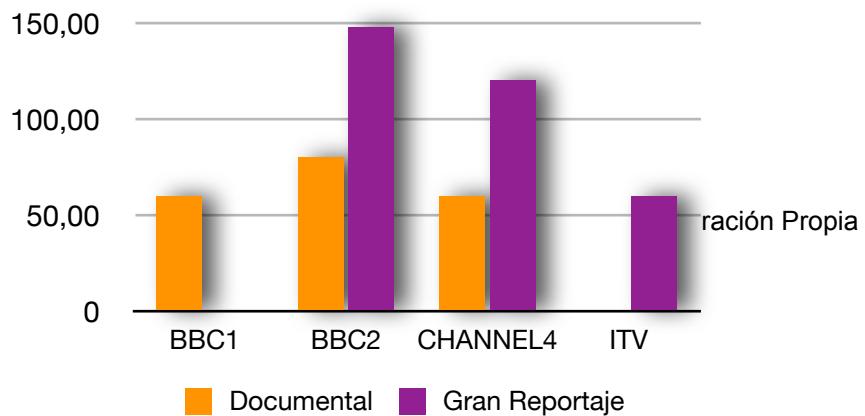


Esto confirma la tendencia apuntada por estudios anteriores: en la temporada 2008-2009 el documental representaba el 13,7% del horario de máxima audiencia. Como información adicional (aunque las variables⁶ son diferentes y no es posible establecer comparaciones) introducimos aquí el estudio realizado por Bienvenido León sobre la temporada 2003-2004. Este análisis, que tenía como muestra los 14 países de la Unión Europea, establecía que el documental suponía el 6,4% del total de la programación del Reino Unido. Son cifras extremadamente elevadas si se comparan con las de Alemania, España, Francia e Italia y, sumadas al 12% de la temporada 2010-2011, dibujan un panorama saludable para los géneros estudiados.

⁶ El estudio “Commercialisation and Programming Strategies of European Public Television. A Comparative Study of Purpose, Genres and Diversity”.(2007) toma como muestra los 14 países miembros de la UE en 2003 y aporta sus resultados en base a número de programas.

Asimismo, la diversidad en la distribución por cadenas denota que no se trata de una apuesta “personal” de un canal sino que hace pensar en una determinada tradición nacional, en una predilección de los británicos por el documental y el gran reportaje.

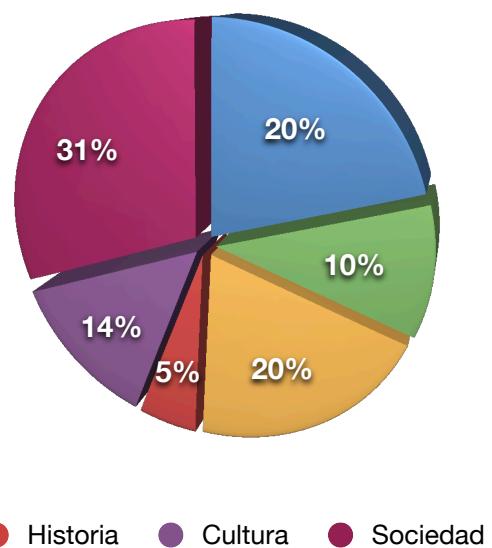
GRÁFICO 11: Distribución por cadenas y géneros: Reino Unido
Temporada 2010-2011 (minutos)



Otro elemento muy destacable es la variedad temática de los contenidos programados en esta materia. Todas las categorías de la taxonomía apuntada en el apartado 2.2. aparecen en mayor o menor grado en la muestra, por lo que existe una gran diversidad de temas, la presencia de los cuales, además, es equilibrada. La muestra⁷ registrada concluye que se da lo siguiente:

GRÁFICO 12: Distribución temática de los documentales y GRs: Reino Unido
Temporada 2010-2011 (%minutos)

Temática	nº programas
Naturaleza	2
Política	1
Ciencia	2
Historia	1
Cultura	2
Sociedad	3

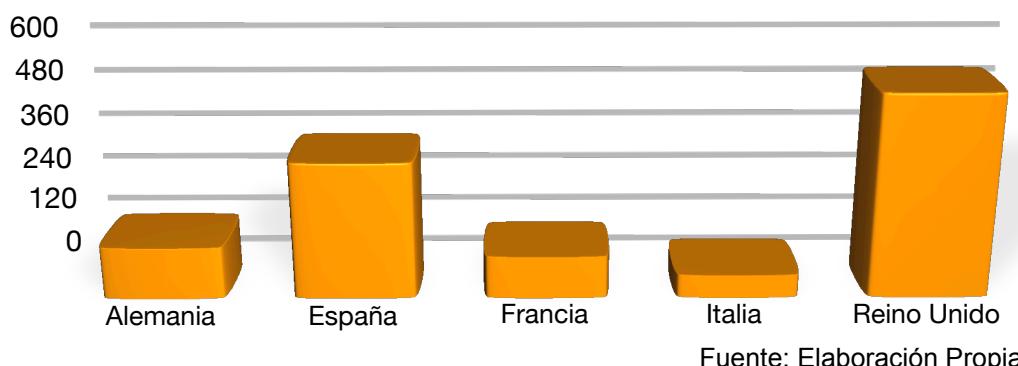


⁷ El número total de documentales suma 11 en lugar de 10 porque uno de los programas pertenece tanto a la categoría “Naturaleza” como a la de “Sociedad”.

4.2. RESULTADOS COMPARATIVOS TEMPORADA 2010-2011

La revisión individual de la situación del documental y el gran reportaje en los cinco mercados analizados hace evidente una primera conclusión comparativa: la situación de los géneros es dispar en los cinco mercados pero su presencia es, en general, muy escasa en el *prime-time*. Sólo un país hace una apuesta firme y generalizada por los espacios documentales, expresada en la variedad de temas tratados y la dispersión de los géneros en los diversos canales, tanto públicos como privados, el Reino Unido.

GRÁFICO 13: Presencia de documentales y Grandes Reportajes: Europa
Temporada 2010-2011 (minutos)

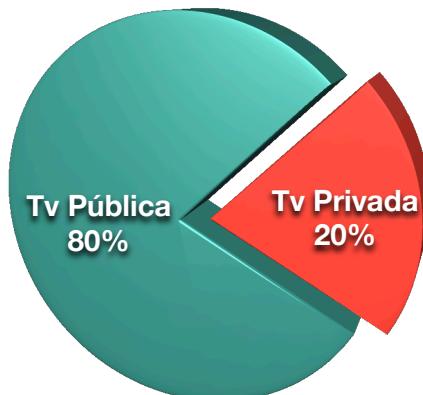


En estos términos se corroboran tanto la primera como la tercera hipótesis planteadas: La presencia de documentales y grandes reportajes en el *prime-time* de las televisiones públicas europeas es irrelevante en todos los países, aunque debe matizarse la excepcionalidad del Reino Unido. Dejando de lado este estado, el documental y el gran reportaje representan aproximadamente un 2,4% de la programación de *prime-time* de los principales países europeos, una media que asciende al 4% si se tiene en cuenta el porcentaje británico. Así pues, incluso con los datos acumulados de los cinco mercados el resultado final es irrisorio.

Una posible explicación para el reducido exponente del género podría ser la necesidad de balancear los programas entre un número muy abundante de géneros con el fin de obtener una programación variada en contenidos. Pero estudios anteriores demuestran que, nada más lejos de la realidad, algunos géneros de ficción generan porcentajes de programación desorbitados. En relación con la temporada 2008-2009, por ejemplo, las series de televisión suponían el 22% de los contenidos para Francia, el 23% para Alemania y el 21% para Italia, donde los documentales eran el 4,8%, el 0,6% y el 1,4% respectivamente. (Prado y Delgado, 2010).

Tampoco ofrece sorpresas la comparación entre cadenas públicas y operadores privados y los resultados corroboran la segunda hipótesis planteada más arriba. El 80% de los documentales y grandes reportajes han aparecido en televisiones públicas, frente al 20% programado en operadores privados. Los casos más relevantes en este sentido son los de España y el Reino Unido. El primero es importante por tener todos los programas del género en la misma cadena pública (con 6 documentales, es el segundo país que más apuesta por ellos pero únicamente en la segunda cadena de la televisión estatal); el segundo es el Reino Unido, por ser el único mercado que cuenta con documentales en las cadenas privadas, tanto en Channel 4 como en ITV.

GRÁFICO 14: Documentales y GRs según titularidad de las cadenas
Temporada 2010-2011 (minutos)



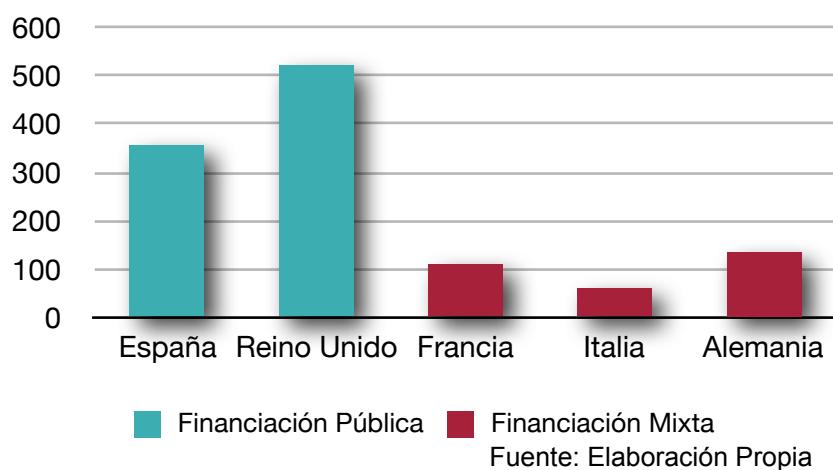
Fuente: Elaboración Propia

Estos datos coinciden en corroborar tendencias más generales apuntadas por estudios basados en temporadas anteriores. En su artículo “Commercialization and Programming Strategies of European Public Television”, Bienvenido León presenta los datos de la temporada 2003-2004 (que deben ser analizados con la cautela apuntada en el apartado 4.1) . En porcentaje de espacios, las televisiones públicas programaron un 8.1% de documentales, mientras que las privadas lo hicieron sólo en un 2.3%. (León, 2007:84). En general, la información ostentó el 38% de la programación de las cadenas públicas mientras que supuso sólo el 27% para las privadas. (León, 2007:90). En 2008-2009, la información representaba el 40,9% para las públicas y el 22,22% para las privadas. (Prado y Delgado, 2010).

En cuanto a las diferencias entre cadenas públicas en función del origen de sus ingresos, los resultados apuntan a la existencia de una relación directa entre el tipo de financiación y la programación de documentales. De un total de 17 documentales o grandes reportajes aparecidos en las televisiones públicas, 12 es el número acumulado que representan la televisión pública británica (la BBC1 i la BBC2) i la

española (La2), las únicas financiadas íntegramente a partir de fondos públicos (ya sean presupuestos o cánones) y sin publicidad. Es así como los dos países con apuestas firmes por el género son también aquellos en los que la televisión pública funciona de forma independiente a las presiones comerciales y se distingue por su ejercicio del servicio público sin ataduras publicitarias. De forma contraria, en Alemania, Francia e Italia, donde los fondos públicos se combinan con ingresos procedentes de espacios publicitarios, el documental es un contenido altamente residual debido, seguramente, a su escasa rentabilidad comercial.

GRÁFICO 15: Documentales y GRs según financiación de la televisión pública
Temporada 2010-2011 (minutos)



Pese a ello, Bienvenido León desmiente esta relación directa en relación con su muestra de la temporada 2003-2004. Su estudio de 2007 establece que “surprisingly, the level of entertainment is no necessarily higher in those public channels which have a greater deal on dependence on advertising”. (León, 2007:91). Los resultados de su comparación llevan a León a interpretarlos como una evidencia de que el mercado no es el único factor que influye la programación sino que existen otros condicionantes socio-políticos que influyen en la selección de contenidos (León, 2007:91).

Quizás el documental sea un caso extremo de impopularidad y sea por esto que las diferencias entre unas y otras televisiones públicas se hagan aquí más patentes y hagan intuir que, con respecto a estos géneros, el mercado sí que tiene la última palabra en términos de emisión en el *prime-time*. Lo apuntaba ya Zoellner en su estudio de 2009 al afirmar que:

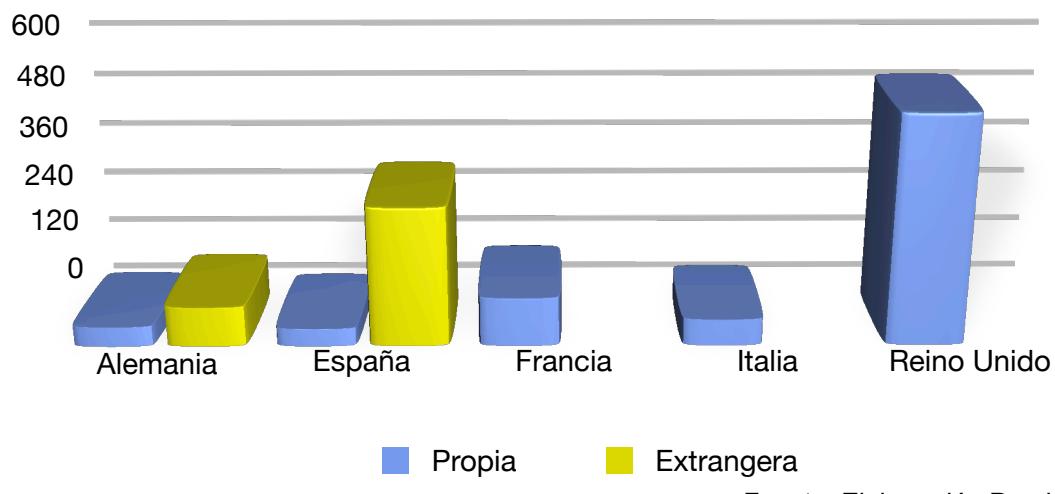
Reality- and celebrity-based factual entertainment programs, that promise high ratings and are relatively cheap to reproduce, are therefore on the rise, whereas documentary producers criticise sinking or stagnating budgets, staff cuts, and a

reduction of broadcasting strands for one-off, international, and auteur documentaries that contribute to the increased economic pressure and competition amongst independent documentary producers (Kilborn, 2003 en Zoellner, 2009: 509)

Los imperativos comerciales son los que apartan el documental de la franja de *prime-time* en las cadenas europeas, por su inexistencia en las televisiones privadas así como por su escasez en aquellas televisiones públicas con responsabilidades con sus clientes publicitarios.

Otro criterio de comparación que se ha utilizado en este caso es el que concierne al origen de los documentales programados, ya que la producción propia de los mismos podría considerarse otro indicativo del grado de interés de cada país por el género. Como era de esperar, el mayor productor de documentales es también el Reino Unido, que consigue un pleno en la relación entre el número de documentales programados y la producción propia. También el resto de mercados han emitido algún documental de producción nacional, pero tanto Alemania como España programan más documentales extranjeros que propios. De los seis aparecidos en La2, cinco eran foráneos y sólo uno era español; dos de los aparecidos en las pantallas alemanas eran británicos y sólo uno era de producción nacional. A la luz de los resultados, el Reino Unido es el principal exportador de documentales con dos programas emitidos en Alemania y tres en España. De estos cinco, cuatro llevaban la marca BBC. Italia y Francia, pese a haber programado un sólo documental en el *prime-time* exponen productos nacionales de los cuales destacan unos recursos de producción considerables.

GRÁFICO 16: Tipo de producción de los documentales y GRs
Temporada 2010-2011 (minutos)



Fuente: Elaboración Propia

Son resultados que contrastan con los expuestos por Miquel Francés en base a los datos obtenidos de GECA (2001). Francés apunta el “alto nivel de producción nacional de documentales que emite La2” (Francés, 2003:150) que estima en un 90% y que contrasta con los datos presentados. Nuestro análisis demuestra que esta proporción no se cumple actualmente, por lo menos en horario de *prime-time*. Quizás se estén dando cambios en el ámbito de la producción o quizás sea tan sólo una cuestión de franjas horarias pero lo cierto es que los resultados obtenidos contrastan también con los de otras temporadas: en 1998 había 5.390 documentales de producción española en televisión por cada 2.468 de producción europea; un año más tarde, los documentales nacionales superaban también con creces a los comprados a otros mercados (Francés, 2003:81). En cualquier caso, no obstante, nuestra observación actual confirma la segunda hipótesis: que las televisiones públicas de financiación mixta programan menos documentales que las televisiones públicas de financiación estatal, por lo menos, en *prime-time*.

Una implicación de esta política actual de compra de programas documentales por parte de algunas televisiones europeas es la predilección de los mismos por el formato de documental seriado. Los datos obtenidos ponen de manifiesto esta tendencia ya que de los 22 documentales programados 13 son capítulos de una serie más amplia, el número de episodios de la cual varía en cada caso.

TABLA 6. Series documentales programadas Temp. 2010-2011

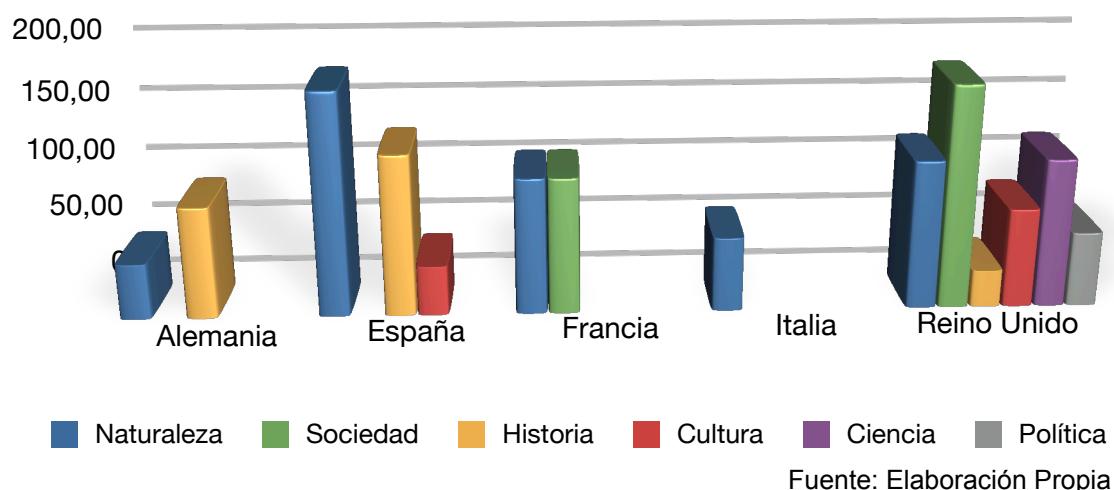
Emisión	Programa (Episodio)	Nombre de la Serie	Producción
ARD	Wesen der Ozeane (Ep.8 de 10)	DAS WUNDER LEBEN (LIFE)	BBC
LA 2	Grandes Desembarcos (Ep.5 de 6)	APOCALIPSIS: LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL	CC&C, ECPAD
LA 2	Infierno (Ep.6 de 6)	APOCALIPSIS: LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL	CC&C, ECPAD
LA 2	Pole to Pole (Ep.1 de 11)	PLANETA TIERRA	BBC
LA 2	Mountains (Ep.2 de 11)	PLANETA TIERRA	BBC
LA 2	Fresh Water (Ep.3 de 11)	PLANETA TIERRA	BBC
BBC1	The Deserts. (Ep. 2 de 8)	HUMAN PLANET	BBC
BBC2	Moving Mountains (Ep. 2 de 3)	MEN OF ROCK	BBC
BBC2	Miracle in the Marshes of Iraq.	NATURAL WORLD	BBC
CH 4	Hidden Volcanoes (Ep.1 de 3)	BIRTH OF BRITAIN	CHANNEL 4
CH 4	Gordon Ramsay: Shark Bait	BIG FISH FIGHT	CHANNEL 4
ITV	(Ep. 3 de 4)	SECRET MEDITERRANEAN WITH TREVOR McDONALD	ITV

Fuente: Elaboración Propia

El ejemplo más claro de esta tendencia a la compra de series extranjeras es el de España donde cinco de los 6 documentales son capítulos de dos series: “Apocalipsis: La Segunda Guerra Mundial”, de producción francesa y “Planeta Tierra”, de producción Inglesa. Son ejemplos de lo que Francés llama “documentales televisivos seriados de divulgación”, normalmente producidos por empresas independientes clásicas y consolidadas (como en el primer caso) o por grandes cadenas de televisión con tradición de producción documental (como en el segundo caso). Suelen ser documentales estrenados en *prime-time* en el país de origen “para pasar después a la multidifusión y a la distribución en *DVD home*”. (Francés, 2003:84). Éste es también el caso de las series “*Life*” (emitida en la ARD), “*Human Planet*” o “*Natural World*”, estrenadas en la BBC. El coste de producción de cada capítulo de estas series se estima al rededor de 260.000 euros (Francés, 2003:85) por lo que sólo las grandes cadenas con extensos presupuestos destinados al documental pueden permitírselo. La tendencia de los países donde el presupuesto es mucho más bajo (como España) es a comprar este tipo de contenidos. Aun así, TVE cuenta también con algunas series documentales que pasarán a la historia de nuestro país como “*Esta es mi tierra*” (1981-2001) o “*Al fin de lo Imposible*” (1986-2001).

Un último factor a considerar en el dibujo del panorama documental en el *prime-time* de la televisión europea es el criterio temático de selección en los programas. Hasta aquí se han apuntado dos tendencias básicas: el predominio de los programas de naturaleza e historia y la poca variedad temática en los documentales programados por los países europeos, exceptuando el Reino Unido.

GRÁFICO 17: Documentales y GRs por país y temática
Temporada 2010-2011 (minutos)



El gráfico comparativo confirma las dos inclinaciones: la presencia del los documentales de naturaleza en los cinco países corroboran el liderazgo de esta temática que, además, es mayoritaria en todos los mercados, excepto en Alemania. Le sigue de cerca la Historia, con importante presencia en tres de los cinco y los documentales sociales y los culturales, siendo la ciencia y la política los ámbitos menos abordados. En la distribución por países el Reino Unido destaca ostensiblemente, por la variedad temática de sus programas documentales, que representan todas las categorías determinadas en el marco teórico.

5. Conclusiones

La televisión europea actual apuesta poco o nada por el documental y el gran reportaje. Su presencia en el *prime-time* es irrisoria (apenas un 4% del total de la programación) y se sitúa fundamentalmente en las cadenas públicas, a menudo en los segundos canales. La mayoría de los mercados, además, practican una política de compra más que de producción en el área documental, hecho que sugiere la atribución de los recursos a otros géneros de mayor rentabilidad comercial. La falta de provecho de los espacios documentales como causa de su escasa presencia en pantalla se intuye de su ausencia en las televisiones comerciales así como de su exigüidad en los canales públicos de titularidad mixta. Otros estudios anteriores, además, presentan pruebas adicionales a esta teoría basadas en las declaraciones prestadas por directivos y programadores de algunas televisiones europeas: “Comissioning editors have to prove to their boss that this will work, not might work, but will work” (Executive Producer A, March 23, 2008. en Zoellner, 2010: 521).

Las televisiones, incluso las públicas, evitan el riesgo a toda costa; apuestan por la ficción como caballo ganador y marginan todo lo susceptible de producir índices de audiencia bajos (aunque pueda producir también un placer estético, un conocimiento de valor o una determinada visión sobre el mundo y sus problemas). La lógica de mercado se ha impuesto sobre la de servicio, en un panorama marcado por la competencia agresiva entre todos los agentes. “Television schedules are heavily formatted, which involves predetermined standards for form and content elements that aim to meet audience expectations and increase audience loyalty through familiarity and predictability”. (Zoellner, 2010: 521)

La desaparición del documental de las pantallas de la televisión pública es un síntoma importante de esta tendencia, tanto por el tradicional arraigo entre género y medio como por la aparente idoneidad del primero como contenido de la televisión pública; una televisión pública que se aleja cada vez más de la noción de servicio. “Hasta hace poco más de una década, esta noción significaba dar un servicio televisivo de calidad, que pudiera contribuir a mejorar el nivel cultural de la población. Hoy parece que servicio público significa satisfacer a la mayor cantidad de público. Con una lógica simplista se nos quiere convencer de que un servicio público televisivo cumple mejor su función cuanto más público lo ve.” (Aznar, 2002:1).

Es así como la popularidad se ha convertido en el criterio básico (y único en el las televisiones privadas) para el diseño de las parrillas programáticas. Un estudio

realizado en 2001 de los 20 programas más populares del año para las audiencias de todos los países de la Unión Europea establecía que el 32% pertenecían al género deportes; el 25% a series de ficción, el 7,5% al macrogénero información y el 5,1% restante eran programas musicales (La Porte Alfaro, 2001). Son datos que nos hablan de las preferencias del público y que dan una idea del porqué de las tendencias apuntadas en la investigación. La inclinación programática por el entretenimiento parece partir de una predilección del público por los programas que se engloban bajo este paraguas, pero quizás esta concepción parte de una realidad monopolizada ya por el entretenimiento y en la que las opciones de escoger géneros alternativos sean cada vez más escasas.

Hugo Aznar reflexiona sobre estas cuestiones en su artículo “Televisión, telebasura y audiencia: condiciones para la elección libre” donde plantea la necesidad de revisar los criterios de selección de los programas, especialmente en la televisión pública. Su objetivo es desbancar el criterio de “popularidad” como único patrón así como cuestionar los métodos de medida de esta popularidad. Para Aznar “un requisito habitual para que una elección pueda considerarse verdaderamente libre es que haya varias alternativas. Y no cualesquiera alternativas: entre ellas debe existir un cierto grado de variedad (para que sean realmente diferentes) y de comparabilidad (para poderlas contrastar entre sí).” (Aznar, 2002:3). Esto implica, sin duda, la asunción de cierto grado de riesgo a la hora de programar, prevaliendo criterios de educación y transmisión cultural por encima de los índices de audiencia y apostando por formatos, temáticas y géneros diversos.

Según este punto de vista resulta complicado afirmar que el documental o el gran reportaje son géneros impopulares ya que parten de una marginalidad que afecta no sólo al número acumulado de programas aparecidos sino también al horario en el que se programan y al tipo de canales. Lo mismo sucede con tantos otros géneros que, como éste, no suelen ser una opción clara para la audiencia y, en consecuencia, obtienen índices de popularidad muy pobres. Pero incluso aceptando que sean géneros impopulares ¿podemos permitir que sea éste un criterio dogmático para la selección de contenidos de las televisiones públicas?

"La gente que defiende el reino de los índices de audiencia pretende que no hay nada más democrático, que hay que dejar a la gente la libertad de juzgar, de elegir." (Bourdieu, 1997: 96). Pero la televisión pública tiene obligaciones, más allá de dar a la gente "lo que quiere"; tiene también la función de transmitir conocimientos y proyectar el patrimonio cultural, (Francés, 2003) y su cometido debe reflejarse en "la programación de contenidos de calidad, la independencia política y la no

subordinación a los intereses comerciales". (Manfredi Sánchez, 2008). Si nos remitimos a lo estipulado por el Consejo Europeo (2004), los operadores públicos deben:

. . . operate independently of those holding economic and political power. It provides the whole of society with information, culture, education and entertainment; it enhances social, political and cultural citizenship and promotes social cohesion. To that end, it is typically universal in terms of content and access; it guarantees editorial independence and impartiality; it provides a benchmark of quality; it offers a variety of programmes and services catering for the needs of all groups in society, and it is publicly accountable. These principles apply, whatever changes may have to be introduced to meet the requirements of the twenty-first century. (The Council of Europe, 2004:1)

Son objetivos de naturaleza obligatoria, que contemplan tanto la diversidad de contenidos como la independencia de los poderes políticos y económicos, una exhortación directa a apostar por una televisión cultural, informativa y entretenida en la misma proporción y que represente la pluralidad de la sociedad a la que sirve. Pero mientras se piense diferente o se declare lo contrario, es difícil que la ética y la calidad se hagan un lugar en los contenidos, cuando se acepta como dogma dar al público lo que pide, a la vez que se le ofrece un abanico limitado y repetitivo de programas.

Con respecto al documental, la investigación planteada hasta aquí determina que su presencia no se equipara a otros géneros más populares, como el cine o las series de ficción. Establece, además, que la causa de su ausencia enraíza con su escasa rentabilidad comercial tanto en las televisiones privadas como en las públicas, donde la disparidad de los géneros es muy acusada en horario de *prime-time*. Advierte, así, que se trata de una realidad contradictoria con los principios de servicio público establecidos por el Consejo Europeo, que requiere variedad, educación, cultura e información a la televisión pública, considerando que el documental es un género idóneo para la consecución de estos objetivos. Las soluciones con respecto a la popularidad del documental no pasan únicamente por eliminarlo de las parrillas o por relegarlo a segundos canales. La experiencia del Reino Unido demuestra que otra realidad es posible, una en la que los documentales gocen de buenos índices de audiencia y en la que una televisión pública con un 12% de documentales en el horario de máxima audiencia sea la más popular.

Quizás las políticas de producción documental deban renovarse y buscar la manera de hacer productos atractivos sin traicionar sus fundamentos o quizás sea

necesario simplemente incrementar su presencia en pantalla, con el fin de conseguir resultados positivos. Anna Zoellner propone que “In an attempt to increase its audience appeal broadcasters could similarly invest into the production value and innovation potential of documentary with the aim to create more challenging and enlightening accounts of reality that will contribute to social knowledge and discourse”. (Zoellner, 2009:534). Para Zoellner, la popularidad depende de si las televisiones públicas apuestan por el documental, invirtiendo y revisitando el género, o dejan que caiga en el olvido, alegando su escasa audiencia. En este sentido, la BBC (pero también el resto de canales británicos) dibujan un camino a seguir, si lo que se persigue es una televisión pública con diversidad de géneros y temas, entre los que el documental y el gran reportaje jueguen un papel fundamental.

Llegados a este estadio, la investigación delimita el punto de partida para una posterior tesis doctoral, orientada a demostrar la adecuación del documental a los objetivos de servicio de la televisión pública, teniendo en cuenta tanto su capacidad informativa como su voluntad de educar y referenciar los distintos grupos sociales de su comunidad. En concreto, la tesis doctoral se plantea el objetivo de probar la capacidad del documental y el gran reportaje de hacer visibles y audibles los problemas sociales así como su poder de afectación y concienciación para con los conflictos humanos. Esta capacidad deberá ser demostrada en comparación con la ficción (ya sea en forma de película, serie, etc.) con el objetivo final de demostrar o desmentir que el documental es esencial para la televisión pública, ya que le permite transmitir los conflictos sociales con una profundidad y un efecto sobre la audiencia que la ficción fracasa en conseguir.

La investigación “Does Perceived Realism Really Matter in Media Effects?”, de Louise Pouliot y Paul S. Cowen, presentó en 2007 los primeros resultados en este campo, demostrando que “los estímulos documentales son percibidos como más reales que sus homólogos de ficción, tanto a nivel semántico como a nivel sintáctico” (Pouliot y Cowen, 2007:241). Esta investigación, proveniente del campo de la psicología, sienta las bases para el desarrollo de la tesis planteada aquí que busca trasladar estas inquietudes al campo de la comunicación audiovisual, con el fin de identificar los valores que puedan devolver al documental su prestigio original y demostrar su capacidad como herramienta de valor para las cadenas de televisión públicas. A ellas compete exponer a las audiencias los problemas e injusticias que se suceden en los diversos ámbitos de la vida social (como parte de su labor cultural, educativa e informativa) así como el uso de diversos formatos para hacerlo, entre ellos, el documental.

6. Bibliografía

- Álvarez Monzoncillo, J. M., & Artero Muñoz, J. P. (2011). *La televisión etiquetada :Nuevas audiencias, nuevos negocios*. Barcelona: Ariel.
- Aznar, Hugo (2002): Televisión, telebasura y audiencia: condiciones para la elección libre. Revista Latina de Comunicación Social, 48. Recuperado el x de xxxx de 200x de: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/2002/latina48marzo/4807aznar2.htm>
- Barnouw, E. (1974). *Documentary :A history of the non-fiction film*. London etc.: Oxford University Press.
- Beattie, K. (2004). *Documentary screens :Non-fiction film and television*. Basingstoke, Hamps.; New York: Palgrave Macmillan.
- Benjamin, W., Weikert, A. E., & Echeverría, B. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica :[urtext]*. Colonia del Mar, México: Itaca.
- Berelson, B. (1971). *Content analysis in communication research*. New York: Hafner Publishing Company.
- Bethell, Andrew. "A job, some stars and a big row", *Media watch '99* (London: Sight and Sound, 1999). British TV rating information is published weekly by *Broadcast* magazine. En <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1199/bwfr8b.htm> — Winston, B. (1999, November 8). The primrose path: Faking UK television documentary, "douglitz" and docusoap. *Screening the Past*
- Bourdieu, Pierre (1997): Sobre la televisión. Barcelona, Anagrama.
- Brundson, C; Johnsosn, C; Moseley, R; Wheatley, H. (2001) Factual entertainment on British television: The Midlands TV Research Group's "8-9 Project". *European Journal of Cultural Studies* 2001 4:29. Descargado de <http://ecs.sagepub.com/content/4/1/29>
- Busquet, J. (2007). *Lo sublime y lo vulgar :La cultura de masas o la pervivencia de un mito*. Barcelona: Editorial UOC.
- Bustamante, E. (1999). *La televisión económica :Financiación, estrategias y mercados*. Barcelona: Gedisa.

- Chandler, Daniel (1997): 'An Introduction to Genre Theory' [WWW document]
http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf
[10-05-2011]
- Chapman, J., & Allison, K. (2009). *Issues in contemporary documentary*. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity.
- Coles, Gail (2000) 'Docusoap: Actuality and the Serial Format', in Bruce Carsonand Margaret Llewellyn-Jones (eds) *Frames and Fictions on Television: The Politics of Identity within Drama*, pp. 27–39. Exeter: Intellect Books.
- Corner, J. (1986). *Documentary and the mass media*. London etc.: Edward Arnold.
- Corner, J. (1996). *The art of record :A critical introduction to documentary*. Manchester etc.: Manchester University Press.
- Corner, J. (2000). What can we say about 'documentary'? *Media Culture & Society*, 22(5), 681-688.
- Council of Europe (2004) *Public Service Broadcasting: Report of the Committee on Culture, Science and Education*, Doc. 10029; at: assembly.coe.int/ Documents/WorkingDocs/doc04/EDOC10029.htm (accessed 10 March 2008).
- Curran, J., Gurevitch, M., & Woollacott, J. (1981). *Sociedad y comunicación de masas*. México: F.C.E.
- de Moragas i Spà, M., Prado, E., & Institut de la Comunicació. (2000). *La televisió pública a l'era digital*. Barcelona: Pòrtic.
- Prado, E. y Delgado, M. (2010). La televisión generalista en la era digital. *Telos*: 84. Descargado de <http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com>
- Ellis, J. C., & McLane, B. A. (2005). *A new history of documentary film*. New York: Continuum.
- Ellis, J. (2000). *Seeing things :Television in the age of uncertainty*. London etc.: I.B. Tauris.
- Francés, M. (2003). *La producción de documentales en la era digital : Modalidades, historia y multidifusión*. Madrid: Cátedra.
- Guilbaut, S., & Brotons Muñoz, A. (2009). *Los espejismos de la imagen en los límites del siglo XXI*. Tres Cantos: Akal.
- Hill, A. (2007). *Restyling factual TV :Audiences and news, documentary and reality genres*. London and New York: Routledge.

- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1998). *Dialéctica de la ilustración :Fragmentos filosóficos* (3^a ed.). Madrid: Trotta.
- Houston, Brant. "The future of investigative journalism". American Academy of Arts & Sciences, Spring 2010, Vol. 139, No. 2, Pages 45-56
- Kilborn, R. W. (2003). *Staging the real :Factual TV programming in the age of big brother*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- La Porte Alfaro, T., T. Sádaba, J. García Avilés, B. León & A. Sánchez-Tabernero (2001) 'Globalisation of the media industry and possible threats to cultural diversity', European Parliament, Directorate General for Research, Directorate A, The STOA Programme.
- León, Bienvenido. Commercialisation and Programming Strategies of European Public Television. A Comparative Study of Purpose, Genres and Diversity. Observatorio (OBS*) Journal, 2 (2007), 081-102
- León, B. (2009). *Dirección de documentales para televisión :Guión, producción y realización*. Pamplona: Eunsa.
- Llorens Maluquer, C. y Aymerich Franch, L. (2007). Cultura y televisión. Concepto y presencia de los canales culturales en Europa Occidental. Revista Latina de Comunicación Social, 62.
- Manfredi Sánchez, J. L. (2008). *La televisión pública en europa*. Madrid: Fundación Autor.
- Medrano Garcia, A. (1982). *Un modelo de información cinematográfica :El documental inglés*. Barcelona: A.T.E.
- Miller, T., Tulloch, J., & Creeber, G. (2001). *The television genre book*. London: British Film Institute.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad :Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona etc.: Paidós.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Renov, M. (1993). *Theorizing documentary*. New York etc.: Routledge.
- Richeri, G. (1994). *La transición de la televisión :Análisis del audiovisual como empresa de comunicación [TV che conta.Castellà]*. Barcelona: Bosch.
- Rodrigo Alsina, M., 1955-. (2001). *Teorías de la comunicación :Ámbitos, métodos y perspectivas*. Bellaterra etc.: UAB etc.

- Sanabria Pérez, C., & Cano Vera, M. M. (1994). *Motivación do personal ó servicio da administración pública*. Santiago de Compostela: Escola Galega de Administración Pública.
- Sellés, M., & Racionero Ragué, A. (2008). *El documental*. Barcelona: Uoc.
- Soler, L. (1998). *La realización de documentales y reportajes para televisión :Teoría y práctica*. Barcelona: Cims.
- Steel, Jayne. "The television documentary and the real". *Journal for the Psychoanalysis of Culture & Society*, volume 8, Number 2, September 22, 2003. Ohio State University Press.
- Zoellner, A. (2009). Professional Ideology and Program Conventions: Documentary Development in Independent British Television Production. *Mass Communication and Society*, 12:4, 505-536. Descargado de <http://dx.doi.org/10.1080/15205430903237840>
- <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1199/bwfr8b.htm> — Winston, B. (1999, November 8). The primrose path: Faking UK television documentary, "douglitz" and docusoap. *Screening the Past*

Apéndices

Apéndice I: Tipología Euromónitor de macrogéneros y géneros

Tabla 2. Tipología Euromonitor de macrogéneros y géneros televisivos						
Macrogéneros	Ficción	Información	Info-show	Show	Concurso	Deportes
Géneros	Cine	<i>Current affairs</i>	Sátira de actualidad	Cámara oculta	<i>Game</i>	Actualidad deportiva
Cortometraje	Contenedor	<i>Chat</i>	Contenedor	<i>Quiz</i>	Contenedor	
TV movie	Cara a cara	Debate	Circo			Retransmisión diferida
Serie	Debate	Docudrama	Especial			Retransmisión directo
Miniserie	Documental	Docuserie	Festival			Reportaje
Microserie	Evento	<i>Docusop</i>	Gran gala			Magazine
Serial	Entrevista	<i>Docucomedy</i>	Humor			
<i>Sit-com</i>	<i>Magazine</i>	Entrevista	Magia			
Largo de animación	<i>Mini magazine</i>	<i>Reality game</i>	Musical			
Corto de animación	<i>Newsmagazine</i>	<i>Reality show</i>	Sexy show			
Tv movie de animación	Noticíario	<i>Talk-show</i>	Variiedades			
Serie de animación	Reportaje	Tribunal Católico				
Serial de animación						
<i>Sit-com</i> de animación						
Teatro						
Macrogéneros	Infantil	Juvenil	Educación	Religión	Diversos	
Géneros	Animación	Ficción	Animación	Curso de lengua	<i>Magazine</i>	Acceso
	Animación disfraces	Ficción Animal	Contenedor	Contenedor	Misa	Archivo
	Animación marionetas	<i>Magazine</i>	Concurso	Formación general	Sermón	Cocina
	Animación mixta	Magia	Dibujos animados	Formación escolar		Folklore
	Animación modelaje	<i>Minimagazine</i>	Debate	Formación universitaria		Infomercials
	Circo	Música	Deportes	Post universitaria		Teletienda
	Concurso	Noticíario	Educación			Toros
	Contenedor	Reportaje	Ficción			Paraprogramas
	Cuentos	<i>Show</i>	<i>Info-show</i>			
	Deportes	Teatro	<i>Magazine</i>			
	Dibujos animados	Videojuegos	Noticíario			
	Educación		Reportaje			
			<i>Show</i>			
			Videos			

FUENTE: EUROMONITOR.

Apéndice 2: Descripción de “Prison Valley”

Prison Valley

Original title: Prison Valley
 Country: France
 Duration: 20' Presentation
 Genre: TV-Specific / Web-Documentary
 Language: n/a
 Title of series: n/a
 Episode: n/a
 Year of production: 2009
 Broadcast by: ARTE
 On: n/a
 Production Format: n/a
 Total budget in Euro: 220.000
 Author: David Dufresne, Philippe Brault
 Director: David Dufresne, Philippe Brault
 Producer: Alexandre Brachet

Entered by: ARTE FRANCE
 Contact: Joël Ronez
j.ronez@arte.france.fr

Synopsis: Fremont County, Colorado: 36000 souls, 14 prisons, 7731 inmates. Welcome to the Prison industry.

Prison Valley is a cross-media documentary about a community that has chosen inmates as income. With this web-documentary, the audience is taken to the core of the incarceration business.

Contact person in Budapest: Alexandre Brachet

Apéndice 3: Ficha completa de los documentales programados

País	Canal	Titularidad	Fecha	Día	Título	Hora de inicio	Hora de final	Duración (minutos)	Año producción
GER	ARD	PUB	17/01/2011	LU	DAS WUNDER LEBEN (LIFE)	20 15	21 0	45	2009
GER	ARD	PUB	17/01/2011	LU	LUXUS AUF DEM MEER	21 0	21 45	45	2010
GER	ZDF	PUB	18/01/2011	MA	EDWARD VIII UND DIE NAZIS	20 15	21 0	45	2009
ESP	LA 2	PUB	14/01/2011	VE	IMPRESINDIBLES: GONZALO TORRENTE BALLESTER	22 15	22 55	40	2009
ESP	LA 2	PUB	14/01/2011	VE	APOCALIPSIS: LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL	21 0	22 15	75	2009
ESP	LA 2	PUB	17/01/2011	LU	APOCALIPSIS: LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL	21 0	22 0	60	2009
ESP	LA 2	PUB	18/01/2011	MA	PLANETA TIERRA	21 0	22 0	60	2006
ESP	LA 2	PUB	19/01/2011	MI	PLANETA TIERRA	21 0	22 0	60	2006
ESP	LA 2	PUB	20/01/2011	JU	PLANETA TIERRA	21 0	22 0	60	2006
F	FRANCE 3	PUB	14/01/2011	VE	THALASSA	20 35	22 25	110	2011
I	RAI TRE	PUB	15/01/2011	SA	NATI LIBERI	21 30	22 30	60	2011
UK	BBC1	PUB	20/01/2011	JE	HUMAN PLANET: THE DESERTS	20 0	21 0	60	2011
UK	BBC2	PUB	18/01/2011	MA	BRITAIN'S BANKS: TOO BIG TO SAVE?	21 0	22 0	60	2011
UK	BBC2	PUB	17/01/2011	LU	HORIZON	21 0	22 0	60	2011
UK	BBC2	PUB	20/01/2011	JE	MEN OF ROCK	20 30	21 0	30	2010
UK	BBC2	PUB	18/01/2011	MA	NATURAL WORLD	20 0	21 0	60	2010
UK	BBC2	PUB	15/01/2011	SA	PETE POSTLETHWAITE: A TRIBUTE	20 0	20 20	20	2011
UK	CH 4	PRIV	17/01/2011	LU	BIRTH OF BRITAIN	20 0	21 0	60	2011
UK	CH 4	PRIV	16/01/2011	DI	GORDON RAMSAY: SHARK BAIT	21 0	22 0	60	2011
UK	CH 4	PRIV	18/01/2011	MA	THE YEAR BRITAIN FROZE	20 0	21 0	60	2010
UK	ITV	PRIV	18/01/2011	MA	SECRET MEDITERRANEAN WITH TREVOR McDONALD	20 0	21 0	60	2011

País	Origen	Tipología	Temática	Espacio fijo	Complementos	Dirección	Producción	Formato
GER	UK	Documental	Naturaleza	Erlebnis Erde	No		BBC Earth	one-off
GER	D	Documental	Historia	No	No	Reinhard Joksch	Bremedia Produktion	obra única
GER	UK	Documental	Historia	Mythos und Wahrheit	No	Clive Maltby	Oxford Film and Television	obra única
ESP	ESP	Documental	Cultura	Imprescindibles	No		SECC, TVE	obra única
ESP	FR	Documental	Historia	No	No	Daniel Costelle	CC&C, ECPAD	one-off
ESP	FR	Documental	Historia	No	No	Daniel Costelle	CC&C, ECPAD	one-off
ESP	UK	Documental	Naturaleza	No	No		BBC	one-off
ESP	UK	Documental	Naturaleza	No	No		BBC	one-off
ESP	UK	Documental	Naturaleza	No	No		BBC	one-off
ESP	UK	Documental	Naturaleza	No	No		BBC	one-off
F	F	Gran Reportaje	Nat./Soc.	Thalassa	Presentación		France3	obra única
I	I	Documental	Naturaleza	Nati Liberi	Presentación	Wincenzo Arnone	Luisa Pistacchio	obra única
UK	UK	Documental	Nat./Soc.	No	No	Tuppence Stone	Tuppence Stone	one-off
UK	UK	Gran Reportaje	Política	No	No	John Thynne	John Thynne	obra única
UK	UK	Gran Reportaje	Ciencia	Sí	No	Laura Davey	Laura Davey	obra única
UK	UK	Gran Reportaje	Historia	No	Presentación	Paul Overton	Bernard Walton	one-off
UK	UK	Documental	Naturaleza	No	No	David Johnson	BBC Manchester	one-off
UK	UK	Documental	Cultura	No			William Hicklin	obra única
UK	UK	Documental	Ciencia	No	Presentación	William Hicklin	William Hicklin	one-off
UK	UK	Documental	Social	No	Presentación	Helen Simpson	Helen Simpson	one-off
UK	UK	Gran Reportaje	Social	No	No	Stuart Carter	Stuart Carter	Obra única
UK	UK	Gran Reportaje	Cultura	No	Presentación	Stuart Cabb	Katie Millard	one-off

País	Descripción
GER	Estrategias de supervivencia de los seres vivos
GER	Historia de los cruceros (en dos partes) desde los años cincuenta hasta la actualidad
GER	Mito y realidad sobre la relación de Eduardo VIII de Inglaterra y los nazis.
ESP	En el documental el protagonista, Gonzalo Torrente Ballester, habla sobre su vida, su obra y sus preocupaciones intelectuales, sociales y políticas.
ESP	II Guerra Mundial
ESP	II Guerra Mundial
ESP	Paraisos salvajes
F	4 historias sobre el mar y sus habitantes.
I	Recorrido por el parque Natural de Nairobi y observación de la fauna
UK	Documental sobre la relación del hombre con la naturaleza en los desiertos del mundo.
UK	El editor económico de la BBC Robert Peston se pregunta si podría darse otra crisis económica y recurre a expertos para ello.
UK	Reportaje científico sobre los fundamentos físicos de lo que llamamos "realidad".
UK	Ian descubre cómo el geólogo Edward Bailey vio que una vez hubo volcanes gigantes en Escocia
UK	El hábitat natural de Iraq, desde su vertiente histórica, natural y humana
UK	Tributo biográfico al actor inglés Pete Postlethwaite, fallecido el 2 de Enero de 2001.
UK	Tony Robinson recorre UK con expertos geólogos para descubrir los volcanes que provocaron el nacimiento de la isla.
UK	Gordon Ramsay investiga la matanza de tiburones para la preparación de la sopa de aleta de tiburón.
UK	Documental que analiza la situación vivida por el Reino Unido durante las nevadas de Diciembre de 2010
UK	Trevor McDonald viaja a Barcelona, Roma y Marruecos, y visita algunos de los lugares más emblemáticos de las ciudades.

Apéndice 4: Financiación de la ARD, según su informe anual

— Financed from License Fees

The public broadcasting system is financed by everyone (well, almost everyone) on the basis of monthly listener/viewer license fees. The amount of the fees is determined by the state parliaments. The public broadcasting organizations also take in some revenue from advertising and sponsoring, but this is a limited source of income.

Apéndice 5: Financiación de RTVE según el BOE (31 de Agosto 2009)

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO Núm. 210 Lunes

cve: BOE-A-2009-13988
31 de agosto de 2009 Sec. I. Pág. 74006

Artículo 2. Financiación.

1. La Corporación RTVE y sus sociedades prestadoras del servicio público se financiarán con los siguientes recursos:
 - Las compensaciones por el cumplimiento de las obligaciones de servicio público consignadas en los Presupuestos Generales del Estado a que se refieren la Ley 17/2006, de 5 de junio, de la Radio y Televisión de Titularidad Estatal y la presente ley. Un porcentaje sobre el rendimiento de la tasa sobre reserva de dominio público radioeléctrico regulada en la Ley 32/2003, de 3 de noviembre, General de Telecomunicaciones.
 - La aportación que deben realizar los operadores de telecomunicaciones de ámbito geográfico estatal o superior al de una Comunidad Autónoma, de acuerdo con lo previsto en esta ley.
 - La aportación que deben realizar las sociedades concesionarias y prestadoras del servicio de televisión de ámbito geográfico estatal o superior al de una Comunidad Autónoma, de acuerdo con lo previsto en esta ley
 - Los ingresos obtenidos por los servicios que presten y, en general, por el ejercicio de sus actividades, en los términos establecidos en esta ley
 - Los productos y rentas de su patrimonio.
 - Las aportaciones voluntarias, subvenciones, herencias, legados y donaciones.
 - Los ingresos procedentes de las operaciones de crédito que concierten, dentro de los límites establecidos en el artículo 31 de la Ley 17/2006, de 5 de junio.
 - Cualesquiera otros de derecho público o de derecho privado que les puedan ser atribuidos por cualquiera de los modos establecidos en el ordenamiento jurídico.