

Elementos discursivos en la realización del Docudrama o documental dramatizado, tomando como referente al programa *Vivir cada día (1978- 1983)* de TVE

Lisardo García Bueno - Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede
Ibarra– ligarcia@pucesi.edu.ec

Resumen:

El eje narrativo del docudrama al igual que en el programa *Vivir cada día* de TVE, tiene como objetivo al individuo.

El modo. ¿Sobre qué recurso narrativo se construye el cuerpo del docudrama?

El principal y el más deseable es la filmación de momentos en vivo.

La sistemática. La existencia de este tipo producto audiovisual adquiere sentido por la veracidad de las historias que narra.

Personajes reales y actores. Los protagonistas siempre son auténticos. Pero si hay momentos en los que había que reconstruir la historia por ausencia de los personajes, se recurría a la utilización de actores. Esto supone un mestizaje de género que sigue suscitando debates en el terreno del documental.

El guión. Subrayar su carácter de Central-Ordenador. Los guiones deben estar basados en un riguroso trabajo previo de investigación, documentación y selección de personajes. Guión que debe ser a partes iguales periodístico y narrativo. Tienen un carácter abierto, con margen para la improvisación y nunca deben de ser textuales. Deben estar al servicio de una idea: la de conocimiento de una realidad humana.

La realización. El realizador es el líder del equipo, el encargado de dirigir a los participantes y al equipo de rodaje, y generar empatía entre ambos. Una vez lograda tiene que manejarla con una finalidad: hacer natural la presencia de los participantes ante la cámara. Eso se consigue cuando son capaces de decir lo

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

que sienten mientras hacen lo que saben. Este es un aspecto determinante en los documentales dramatizados.

El trabajo del realizador se define fundamentalmente primero en el rodaje con la filmación de imagen y la grabación de sonido. Y segundo en el montaje y las mezclas.

Palabras clave:

Documental televisivo, cámara ojo, transición política española, TVE, docudrama

1. Introducción

Vivir cada día (VCD) fue un programa documental de estilo informativo, que desde su estreno el 2 de abril de 1978 en el *prime time* de TVE evoluciona desde el reportaje hasta el docudrama o documental dramatizado. Con sus 240 emisiones y sus diez años de permanencia ininterrumpida en antena, entre 1978 y 1988, *Vivir cada día* es uno de los programas más emblemáticos de nuestra historia televisiva, y un formato que ilustra como pocos la nueva sensibilidad democrática que emerge en España durante el periodo final de la transición política y los primeros años de la democracia.

En su primera etapa (1978-1982), a la que nosotros denominamos Cámara ojo, *Vivir cada día* reivindica la épica del trabajo y las figuras de la España real y la cultura popular como modelo para la convivencia. Su propuesta se realiza a partir de una aproximación directa y sin tamices a la experiencia cotidiana de distintos campos profesionales y a realidades sociales y culturales que constituyen la esencia de un país que en aquellos momentos, se debatía entre los valores de la tradición y las conquistas de la modernidad.

En una segunda etapa (1983-1988), a la que denominamos Docudrama, el documental dramatizado sustituye al reportaje y sin distanciarse del documental informativo como modelo comunicativo, el interés etnográfico da paso a un formato de realidad - que algunos autores ven como precursor del *reality* - basado en historias de vida. Historias en las que los protagonistas se

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

interpretan a sí mismos y en las que se vislumbran las luces y las sombras de la dura realidad social española de los ochenta.

El nivel de compromiso y de exigencia que mantuvo el equipo del programa dirigido por José Luís Rodríguez Puértolas, convierten el proyecto en un espacio de referencia, de aprendizaje y de experimentación para profesionales del medio. Muchos de ellos siguen pensando hoy que *Vivir cada día* tuvo una importancia considerable en el retrato sociológico de la España que se esforzó en consolidar la democracia, con un tipo de televisión que se acercaba a la realidad, para mostrarla con la menor cantidad de filtros posible. Se trató de enseñar cómo eran las condiciones de vida de determinados grupos sociales no habituales en la televisión de aquella década. El conjunto del país tenía una ventana para mirar como transcurrían las existencias cotidianas de muchos compatriotas y a qué dificultades debían enfrentarse. El programa funcionó como un espejo para la sociedad española de aquellos años.

El diseño entre la primera y segunda etapa no es el de un corte radical, sino un paso lógico, como resultado de la misma evolución del programa, sistematizando técnicas, pero manteniendo el mismo objetivo. La etapa de docudramas no reniega de su condición de heredera de la de cámara ojo, sino que la incorpora, retomando lo mejor de ella y convirtiéndola en parcialidades del nuevo planteamiento.

Vivir cada Día nunca tuvo un planteamiento cerrado. Nunca tuvo previstos, a priori y sobre el papel, los condicionantes y fases del programa, desde el guión hasta el sentido final de cada uno de sus capítulos, sino que se caracterizó por su carácter abierto, sometido a eventualidades, contactos realizados sobre la marcha, y casuísticas diversas, que a su vez posibilitarían diferentes tipos de desarrollo de cada uno de sus capítulos.

Su emisión en antena surge en la época de monopolio televisivo. Televisión Española, era la única televisión de España. El inicio del programa en la televisión pública, coincide con un periodo histórico en permanente ebullición, en donde de un día para otro España estaba sometida a cambios constantes de tipo social y político. Era la España del cambio, después de cuarenta años de dictadura, *Vivir cada día* tampoco podía ni quería someterse a

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

planteamientos rígidos e inamovibles. Fue un programa documental que aportó una mayor libertad de expresión en Televisión Española y que abrió nuevos caminos en la forma de informar, formar y entretener a los telespectadores españoles.

Consideramos también que el desconocimiento por olvido, unido al inexorable paso del tiempo y a la falta de registro de fuentes documentales que hablen de esa contribución de VCD al enriquecimiento informativo de la opinión pública española, nos conduce a la utilización de la memoria histórica de un buen número de expertos de los medios de comunicación, para subrayar su importancia como legado y referente en las actuales fórmulas narrativas audiovisuales utilizadas en un buen número de reportajes y documentales realizados por diferentes productoras y cadenas españolas de televisión. Ocupar lo más ampliamente posible “el espacio vacío” que hay sobre el programa en publicaciones y fuentes documentales, y analizar sus elementos discursivos como referentes del docudrama contemporáneo, creemos que es una tarea necesaria.

Sin pretender una definición, podemos decir que la idea sobre la que se creó *Vivir cada día* era:

- desarrollar una serie de historias humanas
- en base a la narración verídica de personajes españoles
- desconocidos, o conocidos episódicamente por protagonizar hechos que hayan sido noticia, pero en ningún caso sujetos de fama o popularidad
- pretendiendo en mayor o menor medida, y según las circunstancias de cada caso, la dramatización de esas historias y narraciones, de modo que el espectador conozca el desarrollo de esas historias mediante una sucesión de secuencias reales, pero siempre veraces
- siendo escogidos esos personajes o sus historias por estar insertos en situaciones, circunstancias o trabajos que se consideren susceptibles de acercamiento y conocimiento general, por su valor humano, por su carácter representativo o prototípico, o por ser reflejos de modos y sistemas de vida de algún sector sociológico de la vida nacional.

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

1.1 Elementos discursivos de Vivir cada día. Referentes en la realización del docudrama contemporáneo

Los elementos discursivos del docudrama en España, en gran medida son reconocibles en la serie documental *VCD*. Parten de un eje del programa que por su propia evolución con el paso del tiempo pasa de un fin mostrativo basado en un colectivo a otro individualizado.

Llegar a ese fin requiere un modo, una técnica que mantenga la autenticidad y la veracidad de la historia que se narra. Los principales portavoces de esas historias son los protagonistas de las mismas, que a partir del proceso de evolución del programa, pueden llegar a interpretar y recrear ante las cámaras situaciones vividas por ellos mismos.

Aparte del eje del programa, para dotar a las historias de un sentido narrativo, recurrimos al modo, la sistemática, los actores, el guión, la realización en sus vertientes de imagen y sonido, el montaje y la música, no sólo como elemento que “envuelve”, sino como aporte informativo y complementario del programa por las características que le otorgan la inclusión de bandas sonoras originales.

1.2 El eje del programa

En cuanto al eje del programa, podemos decir que en la primera etapa de *VCD*, casi siempre se utilizó el sistema de acercarse a una situación genérica, fuera la que fuese (mineros, marginados, cuerpos de seguridad, pastores, parados, emigrantes, etc.) para mostrarla cotidianamente a través de individuos que la pudieran representar. Es decir, que el objetivo era un fin mostrativo, por alcance, y la filosofía la de mostrar la vida de un colectivo, aunque con la natural limitación de aceptar la subjetividad y la parcialización que supone escoger a unos miembros de ese colectivo para que actuaran, en cierto modo, como portavoces del mismo. Pero con todo, se buscaba y se pretendía más la plasmación de momentos de vida genérica, común, que los particulares e individualizantes..

En el docudrama el objetivo es el individuo concreto, el árbol del bosque, que no el bosque, aunque el árbol no puede renunciar a esa esencia de formar parte del bosque. Pero así como en los comienzos lo principal era hablar de

“robles”, posteriormente es un “roble” determinado el objeto del trabajo. De la cámara ojo de carácter más observador al docudrama de estructura más participativa, el trazo de frontera es muy tenue y de muy fácil ruptura, pero en el proceso de evolución de un sistema a otro, lo que se pretendió siempre fue que el eje del programa fuera un hombre/mujer, seres humanos, y no una situación, un problema, un informe, una narración periodística. Podemos precisar que era un programa sobre personas y no sobre temas genéricos.

1.3 El modo

En cuanto al modo, ¿Qué técnica, qué conceptos narrativos se utilizaron en el desarrollo de las historias de VCD?

Todas aquellas que fueran válidas para lograr el fin pretendido, que es que el espectador conozca de forma inmediata, el desarrollo de esa vida, de forma auténtica y veraz.

La principal y más deseable era la filmación de momentos en vivo, coincidiendo el momento en que tiene lugar el hecho a narrar y su plasmación por las cámaras. No existe mejor garantía de autenticidad y veracidad que esa correlación entre el hecho y su aprehensión por el programa.

Esta posibilidad era especialmente utilizable, en aquellos casos que la historia a narrar se tome en un punto cero y que esté por suceder, es decir sea susceptible de planificación previa que permitiera estar con la cámara en todos los momentos constitutivos de la historia. El planteamiento del programa, era que ante una situación así había que acudir a la dramatización, a la recreación, a volver a replantear ante la cámara, momentos constitutivos de la historia, pero que ya tuvieron lugar. Había que pedir a las personas que fueran, en cierto modo, actores de momentos pasados, de sus propias vidas. Que los recrearan, que los interpretaran, que volvieran a decir aquellas cosas que dijeron, o repitieran aquel acto importante que condiciona su momento presente. Obviamente, esto podía tener mayor o menor grado de dificultad, según el tipo de acciones a repetir y según el carácter del acto, muy singular o más o menos cotidiano, como podría ser un viaje o un diálogo con un

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

compañero. Y habría, a menudo, que situarse en los lugares y escenarios en que tuvo lugar el momento original que se trataba de reproducir.

Llegados a este punto, conviene hacer una aclaración: que partiendo de ese carácter condicionante que tenía la presencia de la cámara, no era esencialmente más fácil pedir a unas personas que recrearan momentos genéricos de sus vidas que es lo que se hacía con frecuencia en el periodo de cámara ojo, que el que lo hicieran en momentos singulares, que tenían perfectamente vividos y presentes en sus memorias y que, a menudo, les llevaban, al revivirlos, a repetir las mismas palabras y emociones que experimentaron al vivirlos en el momento original, como ocurría en el docudrama.

Era importante por ello, el no pretender condicionar su carácter de actores ente esos momentos, sino crear unas características condicionantes y filmar los momentos de la manera más parecida posible a un en vivo, es decir, con carácter de cámara informativa, antes que con técnica de realización de cine, que condicionaba repeticiones, encuadres, tomas y un tipo de rodaje que imposibilitaría esa recreación de la espontaneidad.

Donde debía de entrar el cuidado técnico y la realización cinematográfica era en suplir determinadas carencias, y aplicar sistemas que dejaran esos momentos recreados en lo más veraces posibles, dado que era imposible tomarlos como auténticos. Desde la cámara subjetiva hasta la elipsis, desde los congelados a la voz en off, todos los sistemas podían ser utilizados al servicio de un género, que no debía tener más preocupación estética que la de transmitir la autenticidad de una narración que a menudo estaba compuesta de momentos recreados. Este planteamiento hace comprensible la idea de que filmar y realizar este tipo de género documental era un trabajo complicado, complejo y difícil.

En ocasiones para facilitar la tarea, se utilizaba como fórmula la del carácter de narrador y conductor del propio protagonista de la historia a modo de hilo conductor, permitiendo de este modo saltos en el tiempo y el enlace entre lugares y hechos. Una narración que podía tomar diversas formas, desde

hacerlo en imagen, hablando a cámara, a hacerlo en un diálogo con otro personaje, o hacerlo en off.

Pero no debía ser el protagonista de la historia el único hilo conductor y de unión entre secuencias. Los rótulos, las transiciones, los fundidos, los congelados, y, cuando fuera preciso, la locución, podían ser sistemas de unión de momentos presentes y auténticos, con otros de pasado y recreación.

Dado que estamos hablando de técnicas y modos de recreación, citemos una posibilidad distinta que también cabía emplear, bien como tonalidad general de un programa, bien como parte del mismo: la utilización de imágenes de archivo, históricas o ambientales. Este tipo de soporte audiovisual, podía situar el momento histórico de la narración del personaje, tanto como elemento dramático o como elemento distanciador y moderador por su carácter total, de los aspectos parciales de la historia del individuo que se situaba en ese contexto histórico que las imágenes de archivo reflejaban.

La utilización de esta técnica ofrecía dos alternativas básicas:

- Servir de mero soporte supletorio, dejando que la voz en off del personaje entre sobre dichas imágenes, a falta de otras que no se pudieron recrear. Por ejemplo, si fuese condicionante para la persona haber vivido en los años 40 en un hospicio, utilizar imágenes de archivo de hospicios de la época.
- Como elemento expresivo propio, elegido directamente y no como recurso.

1.4 La sistemática

¿En dónde encontramos la sistemática elegida para realizar los docudramas de *Vivir cada Día*?

Hemos empleado hasta ahora varias veces la palabra veracidad porque es el término dominante sobre la que se estructuraba VCD, partiendo de la imposibilidad con alguna frecuencia, de lograr el realismo del en vivo.

Para el programa, la veracidad tenía que residir en dos puntos fundamentales:

- en el rigor y fidelidad con que se estructuraba la narración cinematográfica en relación con la historia que le servía de pie, ordenando los diferentes elementos y secuencias para que la historia primitiva quede claramente transmitida;

- en el rigor con que se organizaba internamente cada una de las secuencias. En el segundo caso, la veracidad no tenía por qué ser sinónimo de reconstrucción mimética de como fue el momento primitivo, ateniéndose a todas sus transiciones, palabras y elementos constitutivos, sino que debía realizarse una labor de estilización, de síntesis, de recreación tan sólo de las palabras y hechos fundamentales, tales como eran recordados y narrados por el protagonista, dado que esos puntos básicos desnudos, eran los esenciales para su circunstancia y para su historia. Solo que esta labor de reconstrucción selectiva debía de hacerse sin desfigurar el momento reconstruido y dotándolo de la suficiente fluidez, como para que la sintetización no se convirtiera en esquematismo y abstracción.

Debía ser la suma de esa clase de momentos, y la narración que el individuo hiciera de su historia, lo que debía ser acometido con un afán de no distorsión. Pretender una labor de minuciosa reconstrucción no era factible.

1.5 Los actores

¿Y los actores? ¿Había que recurrir a ellos?

No cabe duda de que el docudrama, por ese carácter abierto que tenía, permite muchas posibilidades. Los protagonistas deberían ser en un principio, auténticos, los mismos que habían vivido las historias que se pretendían narrar. Pero al reconstruir la historia, se planteaban a menudo situaciones que precisaban personas (amigos, parientes, etc.) con los que, por ausencia, lejanía, muerte o negativa, era imposible poder contar, y sin embargo se estimaba que la reconstrucción tal como fue del momento que sea con ellos, era imprescindible. Entonces, y partiendo de la sí presencia del protagonista-eje, se consideró totalmente lícito la reproducción del momento con la suplencia del personaje interlocutor que fue, por alguien que represente el papel y reviva la escena tal como fue, según las pautas marcadas por el protagonista-eje. No se entraba en un universo representativo sino que se utilizaba un medio supletorio, que es la sustitución de un rostro y una voz circunstancial por otra de características similares.

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

Esto no implicaba que debiera de tratarse forzosamente de actores en el sentido profesional del término, puesto que lo más usual era desarrollar esta suplencia por medio de personas también de la calle, a poder ser cercanas al propio universo personal del personaje-eje..

Con todo, a veces sí era preciso para desempeñar un determinado rol, el contar con un actor prioritariamente desconocido. Para ello se recurría generalmente a grupos no profesionales de empresa , de barrio o de escuela, y a poder ser del mismo ambiente o ciudad que el personaje-eje.

El tema de los actores fue un asunto muy debatido en el seno de *VCD*. Al final fue un recurso utilizado en mayor o en menor medida, según los criterios de los autores de los capítulos.

Ésta polémica suscitada en el programa, en buena medida, queda resumida en el comentario que hace Mijail Kaufman, hermano y operador de las películas de Vertov, sobre el efecto cámara en los personajes reales, no actores, de las historias que filmaban, y que nos ayuda a comprender las dificultades de realización en una propuesta documental como la de *VCD* y, que puede justificar la presencia de actores para la narración de la misma. Declara M. Kaufman:

“El gran problema era filmar a la gente. Después de una discusión que tuvimos, Vertov decidió publicar una especie de edicto prohibiendo temporalmente que el sujeto fuese objeto de filmación, debido a su incapacidad para comportarse delante de una cámara. ¡Como si el sujeto debiera conocer absolutamente la forma de comportarse! En la época mi posición era esta: en una película narrativa uno debe saber como actuar; en el cine documental uno debe saber como no actuar. Ser capaz de no actuar: habrá que esperar mucho tiempo hasta que el sujeto esté educado de tal forma que no preste ninguna atención al hecho de que está siendo filmado.” (Kaufman en Weinrichter, 2004, p.51)

1.6 El guión

Si algo resulta evidente de la exposición teórica desarrollada en las páginas precedentes, es la necesidad de un guión articulador de todas esas posibilidades, que dosificaran la proporción de unos elementos y otros, que seleccionara cuales debían ser empleados y determinara el ritmo de la presencia de los mismos y la relación que debía haber entre ellos. Aunque no se consiguiera suficientemente en la primera etapa del programa, pero si en la segunda, el guión se fue convirtiendo en la pieza central que ordenaba todo el sistema planteado. Como todo programa televisivo hecho con rigor, es importante subrayar ese carácter de Central-Ordenador de una serie de piezas constituidas con un mini-guión para cada una de ellas.

Desde esa perspectiva conviene señalar algunas de las características esenciales con las que había que enfrentarse a la elaboración de cada uno de los guiones de los docudramas de la serie:

- Deben estar basados en un serio trabajo previo de investigación, documentación y selección de personas y datos que requerían una adscripción de jornadas laborales suficientes para ello. En el docudrama, son más numerosas las fuentes de datos, los recursos artísticos y técnicos a utilizar y la diversidad de estilos de los guiones parciales de fragmentos.
- Debe ser a partes iguales, periodístico y narrativo, según el tipo de módulos a utilizar. Esto obligaba a menudo a la necesidad de que los profesionales del programa estuvieran capacitados para cubrir ambas vertientes, o que se dieran equipos mixtos en los que confluyeran personas de mayor formación periodística (redactores del equipo de investigación y documentación) y de procedencia de realización.
- Debe tender a ser en algunos apartados abierto, en contraposición al típico guión cerrado que solo demanda una reescritura con la cámara de lo que ya está definitivamente estructurado en las páginas del guión. Esa apertura, debería permitir y estimular que algunos fragmentos nazcan y se replanteen en el momento del rodaje o del montaje, e incluso que llegados a éste se reincorporen nuevos elementos, aunque objetivamente no los de estructura

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

narrativo/argumental (sobre todo por el caos de producción que originaría) sino los de origen informativo documental.

- Este carácter de apertura no debía implicar en ningún caso que los módulos integradores pudieran tener una ordenación casual e improvisada en el momento del montaje, siendo intercambiables en su organización y conocimiento por parte del espectador, sino que debía tener una estructura de avance, una relación de sucesión en virtud de aportaciones que acumulaban mayor grado de intensidad de la información que ofrecían. En el caso del docudrama, que un fragmento fuera precedido o seguido, por ejemplo, de un fragmento de documental de archivo, no podía en ningún caso ser aleatorio o indiferente, sino que debía obedecer a razones estudiadas de “crescendo” ideológico, en espiral o en contraste. En el docudrama sigue habiendo un planteamiento, nudo/conflicto y desenlace pero de signo conceptual.

- El guión debe estar al servicio de una idea: la de conocimiento de una realidad humana mediante aporte, acumulación y superposición de información de esa realidad. Guiar ese conocimiento no podría plantearse solo mediante el mensaje emocional, o identificativo, solidario del espectador (lo que si se da en grado máximo en el docudrama), sino por la técnica de unir esta provocación emocional (en los momentos correspondientes) con otros mensajes de carácter informativo o cerebral, como si de duchas de agua caliente y fría se tratase.

- Los guiones de los docudramas de VCD, estaban más cerca del específico televisivo que de lo cinematográfico, entendiéndolo como tal, al que se construye siguiendo pautas narrativas similares a las de las películas argumentales de ficción que se proyectan en los cines.

No creemos que el guión en VCD fuera su principal elemento discursivo. Reconocemos su valor como pieza central ordenadora, pero sobre todo, y lo más importante, consideramos que era la forma de compartir la aventura de rodar con el resto del equipo.

1.7 La realización

Los trabajos que se realizaron en *Vivir cada día* fueron obras de autor. Los realizadores sin dejar de utilizar el documental como vehículo de información,

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

se interesaban por presentar y desarrollar sus contenidos a través de una óptica estilística totalmente personal, identificativa de un estilo propio y de una particular visión retórica de la interpretación formal del discurso. Eran trabajos fieles a las señas de identidad de una serie documental en donde sus autores también eran identificables, es decir, cada realizador aplicaba su estilo personal de interpretar la realidad a la obra audiovisual que desarrollaba. Esto hacía reconocible la autoría de cada trabajo, llegándose a valorar por parte de la audiencia si lo que se había visto era de tal o cual realizador.

La realización de los documentales de *VCD* abarcaba todo el proceso creativo y mecánico que los conducía hasta su emisión. Tenía su origen como ya hemos visto, en la gestación del guión y finalizaba con la contemplación por parte del espectador. Todo giraba en torno a la figura del realizador, que en la mayoría de los casos también era el guionista o coguionista junto con algún periodista del equipo de redacción y documentación encargado de contactar los temas.

La realización de los documentales del programa se ejecutaba en dos fases el rodaje y el montaje. A la segunda se añadía una tercera fase, ya fuera de la moviola, que era la mezcla de sonido, realizada en estudio, y que resultaba definitiva, ya que en los documentales de *VCD*, el audio era fundamental.

1.7.1 El rodaje

En el rodaje, el realizador contaba con la ayuda y la aportación inestimable del director de fotografía, que a la vez era el operador de cámara, y con el operador de sonido, tarea ésta no tan reconocida en aquellos tiempos como la de los profesionales de la cámara, pero que en documentales de las características de *VCD*, basado en el sonido directo, su trabajo resultaba importantísimo.

Dirigir un fenómeno tan improvisado como eran los documentales de *VCD*, era una tarea muy compleja. El realizador tenía que transmitir al equipo su fascinación por el tipo de vida que vivían los participantes y el espacio donde se desarrollaba. Pero como eran rodajes que llevaban implícita la convivencia, tenía que armarse de paciencia para recibir las inquietudes, las dudas, los

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

problemas, no sólo profesionales sino también personales de los componentes del equipo. Al ser rodajes largos el estado de ánimo de los equipos solía pasar por tres fases. La primera era de euforia, exaltación de lo desconocido (además de la alegría de tener la dieta completa en el bolsillo). La segunda es de bajada, depresión, nostalgia de casa y cierto aburrimiento. La tercera, muy cercana al regreso, de nueva exaltación, ganas de acabar y alegría mezclada con cierto cansancio.

El realizador conocedor de este proceso psicológico que vivía el equipo durante el rodaje, debía saber utilizarlo a favor del trabajo, aumentando el ritmo en la primera parte del rodaje, aguantando a buen paso el tirón de la segunda y no dejando para el final rodajes importantes.

La figura del realizador jugaba un papel fundamental. Él era el líder del equipo, el encargado de dirigir a los participantes y generar la empatía entre ambos. Una vez lograda tenía que manejarla con una finalidad: hacer natural la presencia de los participantes ante la cámara. Eso se conseguía cuando eran capaces de decir lo que sentían mientras hacían lo que sabían. El buen funcionamiento de esa acción era un elemento discursivo clave de *VCD* y lo sigue siendo en la realización de los docudramas contemporáneos. La ejecución de este comportamiento de los participantes ante la cámara resultaba decisivo, reafirmando la frase acuñada en el mundo del cine: una buena acción vale más que mil palabras. Además, la experiencia hizo ver a los realizadores de *VCD* que a los participantes, les tranquilizaba hacer cosas ante la cámara.

El truco para dirigir lo que Bill Nichols llama “actores sociales”, es decir, gente que se interpreta a sí misma en un documental, se fundamenta en que el personaje que está ante la cámara tiene que hacer cosas para que la conciencia que tenga de sí mismo no le agarrote, y lo que les pida que hagan tiene que ser algo natural en sus vidas.

El realizador de un docudrama no dispone de un poder íntegro de decisión y de ejecución, ya que depende de que el protagonista o protagonistas del tema acepten la interpretación de su realidad, bien por sentirse manipulados, distanciados de lo que en realidad quieren expresar, o simplemente por

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

desconocimiento de la propia narración audiovisual utilizada en el rodaje de una u otra secuencia. Esto hace que el realizador y el equipo, vivan en muchas ocasiones pendientes de un hilo y permanentemente abiertos a comprender, ceder o pactar ante posibles negativas de los protagonistas a seguir determinadas pautas marcadas por el realizador en el desarrollo del relato. Una opción sencilla para distanciarse del abismo era hacer partícipes a los protagonistas de la autoría del documental. Hacerles comprender que su presencia física y testimonial era la esencia misma del rodaje. Sin ellos no hay proyecto ni obra, y deben sentirse reconocidos en ella. El único contrato que existe entre el equipo del programa y los participantes, es el de la mutua confianza. Una confianza que debe fortalecerse en el inicio mismo del rodaje por parte del realizador, respetando, valorando la personalidad de los participantes y comprometiéndose éticamente con el tratamiento de su realidad.

Consideramos importante hacer referencia a la “maquinaria” utilizada en los rodajes de VCD. Las cámaras de cine utilizadas en los rodajes de VCD eran la BL y SR de Arriflex de 16 mm, con un objetivo standard Angenieux de 12-120 mm, y para el registro de sonido se empleaba el Nagra 4.0 o 5.1 de cinta magnética abierta de 1/8 de pulgada que posteriormente fue sustituido por una mesa de mezclas Shure conectada a un micro de cañón direccional y que admitía el sonido registrado a través de micrófonos inalámbricos. Ese era el equipo básico al que según las necesidades del rodaje se añadían nuevos aparatos.

Para la realización de docudramas de VCD con metrajes aproximadamente de 60 minutos, se llegan a filmar medias que oscilan entre los 3.000 y 4.000 metros de película, generalmente Kodak negativo color, una media que es sobrepasada en varias ocasiones, llegándose a los 5.000 metros. Los visionados de los copiones se prolongan, sobrepasando el tiempo máximo de concentración sobre material no montado, que se establecía en cuatro horas.

El director de fotografía Antonio Mateos vio través del visor de la cámara Arriflex los diez años de vida de la serie, convirtiéndose en un testigo de excepción de aquel proyecto audiovisual en el que aprendió su oficio y donde

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

lo consolidó profesionalmente hasta convertirse en uno de los cámaras de cine más reconocidos de TVE. Sobre los rodajes de *VCD* dice:

"La BL de Arriflex , con la que rodábamos en *VCD* era una cámara de cine de 16 mm menos aparatosa que la de 35 mm, pero tenía una estructura, un peso, unas dimensiones, una forma, unas características que en definitiva, teníamos que saber aplicar a rodajes que transcurrían en espacios complicados y reducidos. Las casas de la gente humilde, con pocos recursos, de obreros, marginados o clase media baja, solían ser pequeñas y si añadimos que generalmente estaban llenas de muebles y objetos, podemos deducir que los rodajes en interiores se complicaban bastante, sobre todo pensando que la cámara en aquel tipo de rodajes estaba hecha para ver y no para ser vista.

Las reducidas posibilidades de los inmuebles, nos obligaban a prescindir de una iluminación excesiva, ante la posibilidad de que el propio inquilino y protagonista de la historia pudiera agobiarse. En realidad, muchas veces en los rodajes, tenía la sensación de que sobrábamos todos. Ante los problemas de intrusismo ocasionados por el equipo de rodaje en los hogares humildes de los personajes de nuestros documentales, tuvimos que ejercitarnos con movimientos que no requerían mirar necesariamente por el visor, a mantener abierto también el ojo izquierdo y utilizarlo para agudizar el instinto y reconocer los encuadres, o a filmar desde cualquier posición" (Mateos, A. Cuestionario electrónico 9 de febrero 2011)

Hay autores que consideran el sonido como el lazarillo de los rodajes, otros como la Cenicienta de la cinematografía. No había más que asistir a un rodaje de interiores de *VCD* para comprobarlo. Mientras el iluminador y el cámara preparaban el set a su gusto, corrían focos, desplazaban muebles, colocaban pantallas, enganchaban ceferinos, cremers y gelatinas, el sonidista como un zombi, buscaba un hueco por donde introducir la caña de su micrófono sin producir sombras en las paredes o en el rostro de los participantes. Generalmente esperaba a que el iluminador iluminara, a que el cámara

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

encuadrara, a que el realizador dirigiera a los participantes. Luego llegaba él y hacía lo que podía... No importaba cuan numeroso fuera el equipo, el sonido era aquello que a nadie parecía importarle, excepto al realizador. Éste era el encargado de que la figura del técnico de sonido fuera respetada en los rodajes y sobre todo era la persona encargada de hacer comprender al operador de cámara, la necesidad de trabajar coordinadamente con su homólogo de sonido, para solventar inconvenientes y consultar alternativas.

Vivir cada día era un género documental basado en el sonido directo, aspecto técnico que debe estar presente en cualquier documental dramatizado. Y pese a la suciedad que en aquella época aparecía en su registro, durante algunos rodajes, nunca se sustituyeron las tomas en directo por el sonido de estudio. Jamás se planteó a un participante la posibilidad de doblarse ni una frase en el estudio, demostrándose una cierta fidelidad a Renoir cuando decía que “doblar un film es como quitarle el alma a un cuerpo”.

Oscar Danés, que fue operador de sonido en numerosos rodajes de VCD, señala que no se podían concebir documentales de aquellas características, sin el registro en vivo del sonido:

"A partir de 1984 no había rodaje en el que pudiéramos evitar los micrófonos inalámbricos que daban muchos problemas, solían estropearse a menudo y retrasaban el trabajo. Lo peor es cuando en mitad de un diálogo de interés se interferían las voces del coche de la policía que circulaba en las proximidades o las interferencias producidas en tomas cercanas a tendidos de alta tensión. En cuanto los diálogos transcurrían en planos abiertos era inevitable la utilización de micros inalámbricos. Eran nuestro principal quebradero de cabeza hasta que fuimos cogiendo experiencia en ese tipo de registro sonoro.

Algunos realizadores no eran partidarios de ensayar las acciones y los diálogos de los protagonistas porque consideraban que posteriormente se perdía espontaneidad en la grabación real de la escena. Como referencia sólo podíamos disponer de una prueba de sonido para tomar niveles, pero como trabajábamos con personajes que no eran actores tampoco podíamos prever como se iban a

mover o comportar, no podíamos marcarles donde íbamos a colocar un micro para no aturullarles." (Danés,O. Cuestionario electrónico 2 de abril 2011)

En general, los realizadores de *VCD*, en los rodajes mantenían un gran respeto por las aportaciones y las ideas que surgían por parte del equipo, no con el ánimo de solventar inconvenientes producto de la improvisación que a veces aparecía por la propia dinámica del rodaje, sino por el ánimo de que una atmósfera de consenso dominara el ambiente de trabajo y diera seguridad a los protagonistas de los temas. Esto no significa que los rodajes de *VCD* fueran balsámicos, se generaban tensiones porque desde el punto de vista técnico eran complejos, complicados y difíciles.

1.7.2 El montaje

Haciendo un símil con la actividad culinaria, podemos decir que si el rodaje era como ir al mercado en busca de los productos e ingredientes necesarios para realizar el plato gastronómicamente deseado, el montaje sería la preparación para la elaboración y el cocinado de los mismos. Es decir, la moviola era la cocina de *VCD* y por tanto, había que contar con los conocimientos y el buen gusto del montador/a de cine.

Los montadores de *VCD*, eran verdaderos artesanos, porque en sus conocimientos y en su sensibilidad se entregaba todo el esfuerzo de una producción que había resultado costosa, por la dificultad y complejidad de su modelo documental en la televisión de finales de los 70 y buena parte de los 80. Sólo el realizador, consciente de lo que significaba para la creación de su obra la etapa de moviola, era quien permanecía al lado del montador, formando con él un tándem, que a nosotros nos parece el más importante en la concepción final de aquel singular producto audiovisual.

El realizador necesitaba de un personaje especializado que interpretara su obra, y para tal fin se necesitaban un cúmulo de conocimientos técnicos y artísticos que constituían tan noble oficio, ya que el esfuerzo que suponía la filmación, estaba delineado y elaborado para obtener un montaje. Un montaje

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

que se realizaba en las moviolas de marca alemana *Steinberg*, que eran las que se utilizaban en las salas de montaje de TVE en Prado del Rey.

"En nuestra búsqueda de configurar una personalidad visual a *VCD* intentamos que los montajes de los documentales fueran fieles a un ritmo, a un movimiento de los planos en la construcción del documental alejado de la notoriedad. Pensábamos que la clave del ritmo es que no se note, el montaje bueno es el que no se nota.

El movimiento en el montaje está directamente relacionado con lo que siente el montador a la hora de pegar un plano con el siguiente. El montador siempre se pregunta cuánto dura ese plano y eso implica un ritmo. La teoría está bien, estudiar teoría del montaje está bien, pero yo montaba sintiendo los planos. Igual que un músico siente la música y quiere saber cuándo debe doblar un compás, yo también trabajo con el sentimiento. No tengo una razón teórica, siento lo que debe durar cada plano dejándome llevar por el instinto."
(Martínez, A. Cuestionario electrónico 12 de abril 2012)

Dadas las circunstancias en las que se filmaban a veces los documentales de *VCD*, caracterizados por la improvisación, con guiones parcheados por el surgimiento de situaciones imprevistas y rematados con alternativas creativas pero difíciles de vertebrar en el texto narrativo, el montaje resultaba el lugar ideal para limpiar las heridas del rodaje. Separar los procesos de rodaje y de montaje era un error ya que, aunque el concepto más elemental de *montaje* no va más allá de unir los trozos espacio-temporales, o planos, que previamente se han filmado, se sabía en *VCD* que el montaje comenzaba en el guión, estaba presente en la planificación de producción y sobre todo vivía paralelo al desarrollo del rodaje. Idea que está implícita en la frase de Stanley Kubrick que nos recomienda la montadora Amparo Martínez: "*Todo lo que antecede al montaje es una forma de hacer película para montar.*"

Decía Orson Welles que "*el montaje es una cuestión de oído*". Tal vez por eso el montador es una persona que sabe escuchar. A parte de ejecutar sus conocimientos técnicos, el trabajo del montador consiste en saber escuchar al realizador, entender su criterio y llevarlo a cabo. El montaje en los

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

documentales de VCD, como en cualquier otro producto audiovisual, suponía una utilización armónica y ordenada de los recursos visuales y sonoros, con la finalidad de enriquecer el relato audiovisual, desde el punto de vista de la gramática y del lenguaje, de la sintaxis y el estilo, con el objetivo de potenciar la atención y el interés del espectador. El montaje de los docudramas de VCD se complicaba por la aplicación de un lenguaje propio de la ficción, al lenguaje del documental. Su importancia en la serie residía en hacer inteligible el discurso de los contenidos generando la continuidad del mismo a través de una dialéctica entre el realizador y el montador que convertían el montaje en un elemento dinamizador y provocador y la cabina de montaje en un lugar de discusión y debate.

Al estudio de sonido había que acudir con el copión de imagen montado y afinado con las correspondientes marcas de lápiz graso en los segmentos de fotogramas que servían de referencia al técnico de sonido para realizar la mezcla de audio. Además del copión de imagen montado, se llevaban cuatro tortas de material magnético en cinta de 16 mm con los audios del documental integrados por una banda de diálogos, una de ambientes, otra de efectos y una cuarta con las músicas, que una vez mezcladas en una banda única, discurrían armónicamente subrayando la emoción y el tiempo de cada secuencia. El sonido se convertía así en el puntero de la imagen. La imagen se mostraba, pero el sonido nos decía donde mirar y la mezcla era el proceso final desde el que se llevaba a cabo.

1.8 La música

La presencia de músicas en los documentales de VCD estaba en consonancia con lo que dice Rabiger:

“La música no debería ser sustituto de nada. Debería complementar la acción y darnos acceso a las vidas interiores, invisibles, de los personajes y de sus situaciones”. (Rabiger, 2007, p. 501)

En un producto audiovisual como el que investigamos, la música funcionaba como un lenguaje armónico evocador de imágenes acústicas abstractas, que

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

aportaba un componente emotivo, sugiriendo estados de ánimo, - líricos, dramáticos, expansivos, misteriosos – que, en sincronía con las imágenes, ampliaba, complementaba y polarizaba su carácter significante.

Su utilización como recurso narrativo, dependía de las pretensiones, del conocimiento y del gusto del realizador. En este sentido, los que creían en la relevancia y en la importancia de éste lenguaje armónico en el montaje audiovisual de la obra, partían del compromiso de que la música no sólo ilustraba, sino que debía servir para dar voz al sentimiento y realzar el carácter emocional de determinados momentos narrativos de las historia o situaciones individualizadas de los personajes de las mismas.

La música ejerce un gran poder de transformación en la narración audiovisual que puede llegar a ser muy grande, y el documental es un género muy proclive a ello. Muchos de los capítulos de *VCD* se caracterizaban por contar historias de matices sutiles, en donde una buena música podía plasmar el sentido de la integridad o de la melancolía de un personaje y el impulso interior que dirigía las acciones de otro. En los docudramas, la música podía realzar no sólo las características de un personaje, sino indicar la evolución interior encauzada hacia una acción y los motivos implícitos que de otro modo no serían perceptibles. En este tipo de documentales, la música podía aportar información necesaria a una escena o a crear líneas de demarcación estructurales mediante transiciones entre escenas o secuencias.

Pero la importancia de la música como elemento discursivo del proyecto que representó *VCD*, residió en la creación de temas originales para muchos capítulos de la serie.

En la etapa del docudrama, músicos de reconocido prestigio en España, principalmente cantautores, compusieron piezas con letras y músicas originales para diferentes capítulos del programa, siempre en relación directa con la temática que se abordaba en el mismo.

Joaquín Sabina, Luís Eduardo Aute, Víctor Manuel, Amancio Prada, Patxi Andión, Labordeta, Ramoncín, Mecano, Burning, Los Sabandeños, Jarcha..., son algunos de los nombres que se involucraron con *Vivir cada día*, llegando a intervenir con su presencia y, en algunos casos, cantando in situ en los rodajes

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

de secuencias del capítulo para el que componían el tema original. Valgan como ejemplos ver a Sabina en *Tolito el mago* (1986), a Aute en *Love store para Luis y Fina* (1983), a Mecano o Burning en *La chupa de cuero* (1987), Ramoncín en *Arañando la ciudad* (1986), Víctor Manuel en *Volver a mi valle* (1984) o el grupo Jarcha en *Memoria sin ira* (1985).

Iván Aledo montador de cine, profesor de la Escuela de Cine de la Comunidad de Madrid (ECAM) y galardonado con dos premios GOYA al mejor montaje, fue uno de los montadores históricos del programa, en el que trabajó durante toda la década que estuvo en antena. Sobre el tema que estamos abordando dice que:

"La propuesta de crear músicas originales para diferentes capítulos del programa tuvo siempre resultados positivos cuando se utilizó. Las canciones aportaban información al tema, lo centraban porque generalmente se insertaban al inicio, anticipaban de qué iba a tratar la historia. Se acoplaban con facilidad al desarrollo y montaje porque los autores de las mismas habían visto acabado el trabajo que es como generalmente se hace en el cine." (Aledo, I. Cuestionario electrónico 20 de enero 2011)

No siempre eran músicos de renombre los que colaboraban haciendo temas originales. En ocasiones se utilizaban canciones compuestas por protagonistas de los programas o personajes anónimos y desconocidos en el ámbito musical vinculados a la temática que se mostraba, lo que consideramos que revalorizaba el concepto de autenticidad como argumento prioritario de la filosofía del programa.

2. Marco teórico

Si Weinrichter cita a *Farrebique* (1947) de Georges Rouquier como primera manifestación del docudrama en el género documental, otros autores como Rabiger sitúan otras obras anteriores y posteriores como precursoras de este formato:

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

"Aunque Serguei Eisenstein, la eminencia gris del cine soviético, nunca hizo un documental, sus reconstrucciones históricas *Huelga* (*Stachka*, 1924) o *El acorazado Potemkim* (*Bronenosets Potemkim*, 1925), tienen trazos de un realismo documental que las hace precursoras del docudrama. Tanto Eisenstein como Grierson creyeron que el arte debía cumplir una función social. Bertold Brecht expresó esta idea diciendo que "el arte no es el espejo que refleja la realidad, sino el martillo con el que se le da forma." (Rabiger, 2007, p. 28)

El propio Rabiger sitúa el origen del docudrama, en obras de procedencia inglesa cuando refiriéndose al término habla de que hay un uso de lo real más imaginativo – otros dirán que más caprichoso – conocido como *docudrama* o *dramadoc*, y que es, al parecer más común en Inglaterra que en el resto del mundo. Pone dos títulos británicos como ejemplos representativos de éste modelo documental: *Cathy come home* (1966) y *Deayh of a princesa* (1980).

Estamos de acuerdo con los autores que sitúan a la serie británica *Cathy Come Home* como la obra precursora históricamente del documental dramatizado o docudrama. Desarrolla una temática de una actualidad rabiosa dado los tiempos de crisis económica que vivimos: una dramatización de los apuros de una generación de gentes sin techo en la Inglaterra de los años sesenta. Diseñada por Jeremy Sandford y su esposa Nell Dunne y realizada por Ken Loach, narra la vida cotidiana de una pareja de trabajadores que gastan más de lo que tienen y que afrontan una racha de mala suerte. La familia, desahuciada, obligada a vivir en la calle, se desploma en la escala social hasta que los servicios sociales la desmiembran "por el bien de los niños". Después de casi medio siglo, el argumento de *Cathy Come Home*, desgraciadamente se ha instalado como fenómeno social en la vida cotidiana de nuestro país, y está pidiendo a los documentalistas una versión española del mismo.

Resulta interesante comprobar que poco después de que VCD finalizara su emisión en TVE, asistamos al comienzo de la década de los noventa a la expansión y propagación del docudrama. Pero hay autores como Inmaculada

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

Gordillo, que señalan que será necesario cruzar la frontera del nuevo siglo para hablar de la verdadera revolución que supuso el género docudramático:

"A pesar de que pueden rastrearse ejemplos de docudramas antes de la neotelevisión, puede considerarse que el nacimiento del género se produce en esta segunda etapa generacional de la historia del medio. La ruptura del monopolio televisivo del Estado en diversos países a finales de la década de los ochenta del siglo XX con el consiguiente aumento de las emisoras demandó una producción mucho más voluminosa que se sometía a una dura competencia, desconocida hasta entonces. Ambos factores conducirán a la neotelevisión a buscar nuevas temáticas y diferentes formas de contar, abandonando la jerarquización de protagonistas de la paleotelevisión y dando cabida al personaje anónimo, común y ordinario. Y precisamente con este cambio se forja el nacimiento del docudrama, cuya clave se encuentra en la hibridación de dos géneros tradicionales que siempre habían sido incompatibles: el informativo y el ficcional." (Gordillo, I. y Ramírez Alvarado Mª, en León, B. (coord.) 2009 p. 177)

Para Gordillo el desarrollo del docudrama es de carácter simbiótico porque la hibridación de sus discursos se ve asaltada por otras influencias que lo convierten en un competitivo género-fórmula ramificado en un buen número de formatos, que integran lo que se ha dado en llamar el hipergénero docudramático (*Talk show, Reality show, Docuserie, Coaching show, Celebrity show, Talent show*). Aunque de una manera minoritaria, hay quienes ven conexión de VCD con la *docuserie* o *docusoap*, caracterizado por organizar el material docudramático del mismo modo que una serie de ficción. Su articulación narrativa resulta peculiar para la temática utilizada en la *docuserie*: segmentos de vidas de personajes que pertenecen a una determinada realidad social, siendo registrados desde su cotidianeidad mediante este formato. De esta manera, al igual que en VCD, los contenidos semánticos de la *docuserie* se asemejan a los propios del reportaje informativo, por ese interés de acercarse a unos participantes reales y por centrar la información en cómo son,

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

cómo viven, qué piensan o sienten, cuáles son sus relaciones familiares y profesionales.

La gran diferencia entre el docudrama de la paleotelevisión caracterizado por el mensaje ético-estético de *Vivir cada día* y el docudrama de la neotelevisión que representa la *Telerrealidad*, reside en que los participantes anónimos de la gran mayoría de las vertientes audiovisuales de la *Telerrealidad* exhiben su vida convirtiéndola en un espectáculo para el televidente que adopta la actitud de un *voyeur* con hábitos de espía que a través de la cerradura contempla la cotidianeidad ajena por su carácter de contenido privado, mientras que VCD convertía ese contenido privado en interés objetivo, y la vanalización y el espectáculo de lo privado en compromiso público.

La profesora de Psicología de la Comunicación y Recepción de Medios de la Universidad de Güayaquil, Sandra Idrovo, ha intentado esclarecer la naturaleza de las claves enunciativas y cognoscitivas presentes en el docudrama. Para ello ofrece una definición que dejando a un lado la consideración del docudrama como una técnica o forma, toma como punto de partida su observación como un todo textual. Queda así definido el docudrama como un texto televisivo que narra historias reales dramatizadas. Esta definición de Idrovo es similar a la utilizada por nosotros para definir *Vivir cada día*, e igualmente, entiende que son precisamente los términos implicados en una delimitación de esta naturaleza, los que permiten dar cuenta cabal de las variaciones que ocurren en la sustancia y forma del contenido como de las que ocurren a nivel de la expresión.¹

Idrovo en su ensayo *El secreto está en el relato. Fortalezas y retos del docudrama en la era posmoderna*, incide en la delgada línea entre ficción y realidad por la que camina el docudrama:

¹ En su tesis doctoral *Docudrama: estructura interna y poder informativo* (1991, Facultad de Ciencias de la Información. Universidad de Navarra) ofrece una base sólida desde la cual explicar algunos de los fundamentos de su atractivo y poder informativo del docudrama, permitiendo, más allá de consideraciones formales, diferenciarlo de enunciados semejantes. Poniendo de manifiesto, de esta manera, rasgos peculiares de la argumentación del docudrama que adquieren por su naturaleza enunciativa una influencia pública mayor. Esto se explica a su vez, por el tipo de autoridad que suele concederse al docudrama debido a la tradición informativa del medio por el que se transmite, y a la naturaleza “poético-narrativa” que lo caracteriza.

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

"En el docudrama o la metaficción moderna lo que sucede es que se deja en suspenso la distinción entre lo real y lo imaginario. Todo se presenta como si perteneciera al mismo orden ontológico, tanto real como imaginario, <<realistamente>> imaginario o imaginativamente real, con el resultado de que la función referencial de las imágenes de los acontecimientos se desvanece. Se diluyen las marcas y la identificación clara de lo que debe ser asumido indefectiblemente como real y aquello que puede considerarse imaginado es sumamente difícil.

Esto se debe precisamente a que el docudrama como modo de representación audiovisual re-crea eventos, narra acontecimientos reales dramatizándolos, utiliza secuencia de eventos de una ocurrencia o situación histórica y la identidad de sus protagonistas para dar forma a un guión fílmico." (Idrovo, 2001, p. 42)

El mestizaje genérico, es el aspecto que ha llevado a diferentes autores a desplazar al docudrama hacia "territorios fronterizos" o a encuadrarlo entre los "géneros confusos". Una teoría valorada en diferentes discursos teóricos que pueden aclararnos los extrañamientos relacionados con las reconstrucciones, actores y guiones adoptados por el docudrama.

"La reconstrucción siempre ha estado en el cine documental desde Robert Flaherty al docudrama, y fue especialmente practicada por el documental clásico, antes de ser anatematizada por los nuevos parámetros de credibilidad impuestos por el cine directo. Con el término reconstrucción acostumbramos a referirnos, primeramente, a la recreación de escenas para ser filmadas e interpretadas por los propios sujetos sociales y con un guión más o menos laxo extraído de los acontecimientos puntuales o cotidianos que se representan. Esta es la primera vía contemplada como estrategia para la deseada dramatización de lo real descrita por John Grierson en sus llamamientos a convertir el "report" en "story" y consignada en uno de sus primeros textos, "Los primeros principios del documental". El actor original (nativo) y la escena original (nativa) se proponían como las mejores guías para la interpretación del mundo moderno en la

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

pantalla, dado que ofrecían un poder de interpretación más complejo y sorprendente que cualquier artificio surgido de la mente del estudio." (Ortega, M^a. L, 2005 en Torreiro y Cerdán 2005, p. 212)

Otros formatos del documental televisivo de masiva difusión en canales temáticos, y del documental de divulgación, practican a menudo la reconstrucción con actores encarnando tanto situaciones dramatizadas como entrevistas, o lo que es más interesante, una mezcla de ambas, al igual que las reconstrucciones de documentales contemporáneos como *The Thin Blue Live* (Errol Morris, 1988) que investiga las acusaciones y juicio contra Randall Adams, cautivo en el corredor de la muerte en Texas, o la producción danesa sobre las milicias de resistencia contra la ocupación nazi, *Med ret til at dreabe* (*Con derecho a matar* de Morten Henriksen y Peter Ovig Knudsen, 2003) beben de todas estas fuentes.

En esta misma corriente documental no podemos dejar de citar el documental biográfico de la BBC *George Orwell: A Life in Pictures* (2003) de Chris Durlacher. En este caso consideramos justificada la utilización de un actor por la no existencia de un personaje "nativo".

Hay artistas cuya obra surge de una propuesta irrenunciable, siempre a contracorriente y cuya lucidez y determinación les empuja a los márgenes, pero a quienes el tiempo acaba por poner en el lugar que les corresponde. Es el caso del cineasta británico Peter Watkins considerado por muchos críticos como el padre del docudrama, y al igual que Agnès Varda, un cineasta de izquierdas políticamente comprometido como lo demuestra su obra documental. Watkins aparece en la escena audiovisual a finales de la década de 1950 – en la estela de los *angry young men* – en el contexto hiperpolitizado de la Europa de posguerra, y desarrolla un género que le sirve de perfecto bisturí para diseccionar las relaciones de poder, exponer los desastres de la guerra y denunciar la estulticia de quienes nos gobiernan.

En junio del 2010, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba) le dedicó un ciclo que recogía prácticamente toda su filmografía, entre la que destaca el encargo de la BBC sobre la amenaza nuclear. Watkins realiza *The War Game* (1965) en el que narra cómo se produce un ataque nuclear

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

soviético sobre el Reino Unido y las consecuencias que se derivan: un futuro posapocalíptico en el que la sociedad se desintegra. La reacción del gobierno fue inmediata: presionó para que la BBC no lo emitiera, ni siquiera después de que ganara el oscar al mejor documental. Tuvo que esperar veinte años para ser emitido como muestra de un paternalismo insultante. (Rabiger, 2007)

La obra de Peter Watkins sirve de ejemplo para analizar la línea divisoria entre el documental y la ficción, esa línea “fronteriza” que para un amplio sector de autores, caracteriza al docudrama. La obra de Watkins, por encima de planteamientos teóricos personalizados de marcado pesimismo y de adjetivos de dudoso significado, es un claro exponente de que la “hibridez” o el “mestizaje” de elementos audiovisuales para la narración documental, son modos igual de válidos que otros más o menos “institucionalizados”. Lo importante es tener una buena idea, creer en ella y desarrollarla con el talento suficiente para que el espectador se informe y se emocione.

3. Conclusiones

- La propia evolución de las etapas de VCD a lo largo de una década (1978-1988) fue el origen de una nueva técnica de hacer televisión basada en la dramatización de la información y un importante campo de experimentación en el desarrollo del audiovisual en España.
- Con VCD se valora por primera vez en TVE a la gente “común y corriente” como protagonistas en el reportaje y en el documental informativo.
- La propuesta de VCD incluso va más allá, dedicando muchos de sus capítulos a los olvidados, a los excluidos, generando con ellas una especie de certificado de ciudadanía para los marginados de todo tipo que habitaban en las ciudades y en los pueblos de España, y a los que hasta entonces la televisión había ignorado.
- El hecho de “dar voz a los sin voz” fue una declaración de principios y una apuesta clara que ayudó a consolidar la libertad de expresión en RTVE y en los medios de comunicación en España.

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

- Los elementos discursivos empleados en la narrativa audiovisual de VCD son referentes en la realización del documental dramatizado o docudrama contemporáneo en nuestro país.
- Ofreció a los autores de sus historias la capacidad de concebir el documental con claves cinematográficas, utilizando para ello sus dos pilares fundamentales: el guión y la realización. Aporta un amplio repertorio de conocimientos para determinar cómo se produce, se guioniza y se realiza el docudrama.
- Fue un programa que se caracterizó por la importancia del elemento humano en sus historias. Dotarlas de un protagonista individual o colectivo que ejemplificara lo narrado. VCD no contemplaba la idea de que los protagonistas se sintieran actores sino testigos.
- La investigación puede servir para ocupar el vacío referencial existente hasta ahora sobre VCD en fuentes documentales y bibliográficas, y complementar la información existente sobre el formato documental y sus variantes producido para la televisión en España.

4. Referencias bibliográficas

GORDILLO, I y R. ALVARADO M^a. (2009). “Fórmulas y formatos de la telerealidad. Taxonomía del hipergénero docudramático”, en LEÓN, B. (coord.) (2009). *Telerealidad. El mundo tras el cristal*, pp. 24-35. Sevilla. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

IDROVO, S. (2001). *El secreto está en el relato. Fortalezas y retos del docudrama en la era postmoderna. Comunicación y Sociedad Vol XIV. Num.2.* (37-70). Pamplona. Universidad de Navarra.

ORTEGA, M^a. L. 2005 en TORREIRO y CERDÁN, J. (2005). *Documental y Vanguardia*. Madrid. Cátedra.

RABIGER, M. (2007). *Tratado de dirección de documentales*. Barcelona. Omega.

WEINRICHTER, A. (2004). *Desvíos de lo real. (El cine de no ficción)*. Madrid. T&B Editores.

5. Referencias filmográficas

Cathy come home (1966) LOACH, Ken.

Farrebique (1947) ROUQUIER, Georges.

George Orwell: A Life in Pictures (2003) DURLACHER, Chris

Med ret til at dreabe (2003) HENRIKSEN, M. y OVIG KUNDSSEN, P.

The Thin Blue Live (1988) MORRIS, Errol.

The War Game (1959) WATKINS, Peter.

19 documentales de la serie *Vivir cada Día* TVE