

Trípodos, número 29, Barcelona, 2012

El docudrama contemporáneo: rasgos configuradores

Carme Raventós

Marta Torregrosa

Efrén Cuevas

Carme Raventós es becaria de investigación de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra.

Marta Torregrosa es profesora contratada doctora de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra.

Efrén Cuevas es profesor titular de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra.

The docudrama has become a narrative and genre model of increasing importance in contemporary fiction and with a growing impact in Spain, above all in its televised form. However, in our country, academic thought on the docudrama is still relatively limited in comparison with the attention which it has received in the English-speaking world. The paper we present here offers an initial approach to the definition of the docudrama, based on two different types of analysis. In the first part, we consider contextual analysis, which analyzes the basic features of the principal traditions —the Britannic and the North American— which have historically shaped these products. In the second, we analyze elements of a textual nature, based on their dual fictional and documental aspect.

117

KEY WORDS: docudrama, fiction, documentary.

PALABRA CLAVE: docudrama, ficción, documental.

El docudrama se ha convertido en un modelo narrativo y genérico en auge en la ficción contemporánea, con un impacto creciente en España, sobre todo en su versión televisiva, ámbito en donde ha encontrado su nicho más habitual en países de referencia como Estados Unidos o Gran Bretaña. En nuestro país la reflexión académica sobre el docudrama resulta todavía muy escasa, en comparación con la atención que ha despertado en el mundo anglosajón, con trabajos de referencia como las monografías de Paget o Rosenthal.¹ Este artículo se plantea en ese contexto, con el deseo de contribuir a una reflexión académica en el ámbito hispanoparlante que de algún modo haga eco a la creciente presencia de docudramas en nuestras pantallas.² De ahí que abordemos esa tarea con cierto ánimo compilador de las propuestas que ya se han realizado en el ámbito anglosajón, para a partir de ahí examinar los principales rasgos de este tipo de producciones, tarea ciertamente compleja, dada la notable variedad de propuestas que a lo largo de los años se han englobado bajo este término. Comenzaremos, por tanto, con una primera parte que ofrece un análisis contextual, que aporta los rasgos básicos de las principales tradiciones —la británica y la estadounidense— que históricamente han configurado estos trabajos; para seguir luego con una segunda parte inspirada en un análisis textual, que indaga en los elementos comunes de las diversas modalidades reunidas bajo este concepto: su estructura narrativa y la interpretación actoral, en su faceta “dramática”; y los elementos de tradición documental, que englobaremos bajo los conceptos de estilo y actitud documental.

RASGOS CONTEXTUALES: TRADICIONES Y MODELOS NACIONALES

Al comenzar el estudio del docudrama conviene partir de su rasgo más evidente, su situación fronteriza entre los territorios de la ficción y la no-ficción. Esta circunstancia hace que el docudrama

1 PAGET, D. *No Other Way to Tell it: Dramadoc/Docudrama on Television*. Manchester: Manchester University Press, 1998; y ROSENTHAL, A. *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Carbondale: Illinois University Press, 1999.

2 En castellano se puede señalar el artículo de Sandra IDROVO, “El secreto está en el relato: fortalezas y retos del docudrama en la era posmoderna”. *Comunicación y Sociedad*. Vol. XIV (2001), núm. 2, p. 37-70. Y el libro de Javier Maqua *El docudrama. Fronteras de la ficción* (Madrid: Cátedra, 1992), cuyo carácter ensayístico le acerca más a la reflexión personal que a un estudio de corte académico.

comparta terreno con otras obras audiovisuales de las que en ocasiones es difícil diferenciarlo. Tanto los académicos como los profesionales del cine y la televisión han tratado de dar nombre a las diversas manifestaciones surgidas a raíz de las variadas combinaciones terminológicas entre los conceptos de *fact*, *fiction*, *drama*, *documentary*, *information* y *entertainment*.

Cabría afirmar que un acercamiento adecuado al docudrama es el señalado por Woodhead: “A spectrum that runs from journalistic reconstruction to relevant drama with infinite gradations along the way. In its various mutations it's employed by investigative journalists, documentary feature makers, and imaginative dramatists”.³ Esta concepción “gradual” del género justifica el origen de la gran variedad nominal y tipológica que ha ido generando el docudrama a lo largo de su evolución histórica, que ha provocado, al mismo tiempo, un gran número de definiciones. Existe un amplio consenso en torno a la dificultad para delimitar el género sin ser injusto con alguna de sus manifestaciones, por lo que definirlo se presenta como un complejo reto al que se han enfrentado tanto los académicos como los productores, guionistas y realizadores del género desde los años cincuenta.

Para abordar adecuadamente el estudio de los rasgos configuradores del docudrama conviene comenzar con el análisis de las categorías que lo han ido construyendo a lo largo de su historia. Así pues, partiremos de las dos tradiciones principales de la fórmula docudramática —la británica y la estadounidense—, que abordaremos sumariamente desde una perspectiva cronológica, para adentrarnos en las propuestas señaladas por los principales analistas del género.

Gran Bretaña y el ‘drama documentary’

Los primeros programas británicos que mezclaron documental y drama fueron denominados de diversos modos: *dramatised story documentary*, *dramatised documentary*, *documentary drama* y *theatre of fact*. El término que mejor define estas primeras series teatrales con aspiración documental es el de *documented soap operas*, acuñado por el creador de Z Cars, Alan Prior.⁴ Sin embargo, éstas desa-

3 WOODHEAD, L. “The Guardian Lecture: Dramatised Documentary”. En: ROSENTHAL. *Op. cit.*, p. XV.

4 PAGET. *Op. cit.*, p. 108.

parecieron pronto para dejar paso a programas con una tendencia más social, derivados de la tradición documental griersoniana y a los que Doncaster denominaba *story documentaries*. Insistiendo en su carácter marcadamente documental, Paul Rotha sentenciaba: “The writer of the ‘story documentary’ should never allow his own opinions on the subject he interprets to deflect him from impartiality. He must try to present each facet of the problem in true perspective”.⁵ Estos programas de los años cincuenta exploraban un tema informativo de modo dramático, centrándose en las instituciones públicas —hospitales, comisarías, juzgados...— y la relación de los individuos —profesionales del ámbito descrito o ciudadanos corrientes— con ellas. De entre los diversos nombres que recibieron, se generalizó el de *dramatised story documentary* que, en palabras de Paget, describe perfectamente el género al señalar que es un documental (categoría de origen) hecho por y para la televisión (metodología) narrando una historia real (producto periodístico y, al mismo tiempo, literario).⁶

En los años sesenta, el impulso del *Free Cinema*, el *Cinéma Vérité* y el *Direct Cinema* de la mano de los avances tecnológicos allanaron el terreno para la revitalización del género. Las obras de Ken Loach hicieron resurgir las expresiones *theatre of fact*, *dramatised story documentary* y *documentary drama*, que hacían referencia, según Hodgson, a dramas “that deal with contemporary social problems, usually in a direct and naturalistic way”.⁷ Sin embargo, la aplicación de estos términos a obras tan distintas como *The Representative* —una obra de teatro escrita en verso—, *Cathy Come Home* —un drama realista que refleja una profunda investigación documental— y *The War Game* —la dramatización de las hipotéticas consecuencias de un ataque nuclear, partiendo de una gran base documental y mediante un estilo noticioso— trajo consigo continuas discusiones y la necesidad de aclarar los distintos conceptos. Paget unifica las diversas expresiones bajo el término *documentary drama*, parcialmente opuesto al *drama documentary*, en el que a continuación nos detendremos.

A finales de esa década ya se encontraba también configurada esa otra modalidad, el *drama documentary*, que más tarde sería asociada a lo que se denominó la “doctrina Woodhead”. Leslie Woodhead define bien su postura al anunciar “For us docudrama

5 ROTH, P. “The Story Documentary” (1956). En: GOODWIN, A.; KERR, P.; MACDONALD, I. (eds.). *Op. cit.*, p. 8.

6 PAGET. *Op. cit.*, p. 142-147.

7 HODGSON, T. *The Batsford Dictionary of Drama*. London: Batsford, 1988, p. 100.

is an exercise in journalism, not dramatic art”,⁸ lo que destaca, de este modo, el espíritu periodístico que inspira sus obras, justificadas sobre todo por la guerra fría y el “telón de acero” soviético. Woodhead afirmaba querer ser muy fiel a los hechos, lugares y tiempos, mediante una importante documentación previa y una trabajada dirección artística, además del uso de recursos con los que trataba de aproximarse al discurso sobrio del documental. En cuanto a la opción de la dramatización, no era solamente la solución a las limitaciones técnicas, sino una elección personal con la que pretendía hacer más hincapié en el cómo se desarrollan los acontecimientos que en su porqué. Y, para clarificar su postura, distinguía el *documented drama* del *documentary that dramatizes real events*, incluyendo en la primera categoría los filmes como *Cathy Come Home*, pertenecientes a la parte dramática del espectro, mientras que sus recreaciones históricas presentadas en *World in Action* serían un subgénero documental que utiliza las herramientas dramáticas para indagar en la realidad. De este modo, Woodhead establece dos categorías distintas en las manifestaciones británicas del género,⁹ que según los términos acuñados por Paget, se podrían clasificar como el *drama documentary* de los setenta y, por contraposición, el *documentary-in-drama* anterior.

121

No obstante, a pesar de la existencia de esos dos modelos, cabe afirmar, sintetizando lo aquí expuesto, que el modelo que predominó en Gran Bretaña fue el *drama documentary*. El término denota el espíritu documental de Grierson que se ha mantenido en la tradición británica y que, como señala Rolinson, es la verdadera semilla de la fórmula docudramática.¹⁰ El éxito de sus manifestaciones —*Invasion* (1980), *Days of Hope* (1975) y *Death of a Princess* (1980), entre otras— se mantuvo hasta finales de los años ochenta, conformando entre 1965 y 1985 la época dorada del *drama documentary*, que ha terminado por dar nombre a la tradición docudramática británica.¹¹

8 WOODHEAD. *Op. cit.*, p. 7.

9 *Ibid.*, p. 103-104.

10 “The British drama documentary has its ancestry in the British documentary film movement, which often reconstructed previously-witnessed or researched events”. ROLINSON, D. “Drama Documentary: Controversial Blend of Fact and Fiction” [En línea] *BFI ScreenOnline* <<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1103146/>> [Consulta: 30 septiembre 2009].

11 PAGET. *Op. cit.*, p. 108.

Estados Unidos y el 'documentary drama'

El docudrama estadounidense nació en el medio radiofónico de la mano de la radio y el fotoperiodismo, ya que fue la revista *Time* quien financió la primera radio-serie docudramática. La serie de la NBC *The March of Time* pasó al cine en 1935 con el mismo nombre y financiada por la misma revista. La relación no es meramente anecdótica, sino que marca el nacimiento del género en Estados Unidos como aquel que recreaba los sucesos de la actualidad que no se podían registrar de un modo directo. Gracias al uso de la recreación, *The March of Time* trataba menos temas que los otros noticiarios pero con más profundidad. Este primer programa audiovisual que mezclaba hechos reales y ficción estableció las bases del docudrama en Estados Unidos, configurándose, en términos generales, como “a journalistic style in which emphasis was divided between the inherent drama of an event and a dramatic technique of presentation”,¹² tal como señala Bluem.

Hasta 1955 las manifestaciones del género eran muy similares a las británicas. Sin embargo, esta fecha marca el estreno del programa televisivo *Armstrong Circle Theatre*, que ofrecía dramas basados en hechos reales, generalmente históricos. La gran diferencia respecto a los programas anteriores y a los británicos, era su finalidad esencialmente comercial y un enfoque marcadamente dramático. Aunque es cierto que el programa gozaba de la presencia de expertos en el tema tratado para garantizar la precisión de los datos, además de un periodista/narrador que daba al programa un tono documental, cabe destacar que, en contraste con los departamentos drama-documentales de la BBC y Granada TV, el equipo de producción de *Armstrong Circle Theatre* provenía enteramente del mundo dramático. “Its commitment to the faithful duplication of events and people limited its freedom as drama (...) [but] the use of actors and theatrical conventions deprived it of any validity as documentary”,¹³ señala Bluem destacando su aspecto dramático, que se acentuó en 1957 cuando la CBS retomó el programa y suprimió la figura del comentarista.

Esta fórmula, que ya desde 1951 recibiría el nombre de *docudrama*¹⁴ en Estados Unidos, fue tomando del drama sus distintos

12 BLUEM, A.W. *Documentary in American Television: Form, Function, Method*. New York: Hastings House 1979, p. 36.

13 *Ibid.*, p. 163.

14 El término aparece por primera vez en 1951 designando “a program presenting information or exploring an issue in a dramatic fashion, with story emphasis

formatos, especialmente el de telefilme y miniserie. De este modo, muchos autores pasaron a considerar el docudrama como un subgénero más del drama hecho para la televisión, próximo al *biopic* cinematográfico¹⁵ y a la ficción histórica y social. Este modelo era muy cercano al drama o al melodrama, como señala Paget al afirmar que, a pesar de que la idea era hablar de temas sociales relevantes, estos se ofrecían a la audiencia “well wrapped in individually focused stories that deflect discussion to an experiential rather than a political level”.¹⁶

En los ochenta, con la popularización del *Movie of the Week Docudrama*¹⁷ y el *feature docudrama*, el modelo estadounidense se fue situando cada vez más cerca de la ficción. Paget detalla las peculiaridades de la vertiente estadounidense con el uso de “an invented sequence of events and fictional protagonists to illustrate the salient features of real historical occurrences or situations”,¹⁸ donde el documental se iba quedando progresivamente en segundo plano, en el trabajo de documentación previa y, en ocasiones, en el estilo de alguna secuencia o de la película en su conjunto. Comparándolo con el modelo británico, Paget concluye que, en general, el docudrama americano es mucho más individualista, se centra en el pequeño hombre que vive una vida ordinaria y se vuelve un superhéroe al afrontar duras circunstancias. Paget señala que la causa principal que diferencia las dos tradiciones es que, en los años en los que se desarrolló el género, “in the USA an entrepreneurial concept of ‘public goods’ predominated over the ethical concept of ‘public good’; in Britain the emphasis was reversed”.¹⁹

usually on the social significance of the problem”. WILLIS, E.E. *Foundations in Broadcasting*. New York: Oxford University Press, 1951, p. 101.

15 Hasta finales de los ochenta el término *docudrama* se utilizaba en un sentido amplio, en el que también se encontraban incluidos los *biopics*. A partir de 1990 se diferencian terminológicamente y, en parte, por su contenido: el *biopic* narra o recrea la vida de un personaje famoso mientras que el docudrama focaliza su atención en los hechos y acciones. Sin embargo, sería interesante estudiar el cruce de estos dos géneros que, en ocasiones, ha llevado a clasificar alguna película como *docu-biopic* o *bio-docudrama*.

16 PAGET. *Op. cit.*, p. 163.

17 *MOW Docudrama* es un término que hace referencia a los telefilmes de programación semanal que abordaban sucesos aparecidos en la prensa y protagonizados por ciudadanos anónimos. Véase LIPKIN, S.N. *Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002, p. 71.

18 PAGET. *Op. cit.*, p. 177-178.

19 *Ibid.*, p. 131-132.

Reformulación de las categorías en la práctica contemporánea

Más allá de cada tradición nacional, con los diferentes énfasis que se han analizado hasta aquí, la práctica contemporánea parece haber asumido como término estándar el de docudrama (también en España), tanto por la facilidad de pronunciación como por la progresiva dramatización que ha ido sufriendo el género, más en consonancia con el modelo estadounidense. No se trata, por tanto, sólo de una cuestión terminológica, sino también definidora del tipo de obras que dominan en la actualidad, que revelan cómo se han unificado las dos tradiciones principales desde finales de los ochenta, apoyado en parte por las abundantes coproducciones entre Estados Unidos, Gran Bretaña y otros países europeos o anglosajones.

El modelo dominante en la actualidad se articula, siguiendo a Paget, sobre tres rasgos principales: las raíces indexicales del *drama documentary* británico, la codificación melodramática del *documentary drama* americano y, en consecuencia, unas mayores repercusiones sociales, morales y éticas.²⁰ Lipkin, por su parte, define estas nuevas obras con la expresión “one person’s life story”,²¹ diferenciándolas del *biopic* por tratarse de personajes poco conocidos, frente a las grandes figuras históricas que suelen protagonizar los filmes biográficos.

Además de la relativa homogeneización de tendencias hacia el concepto de docudrama estadounidense, se observa también en la práctica contemporánea una comprensión de este formato ya no tan ligada al ámbito televisivo, a juzgar por la presencia cada vez más numerosa de largometrajes cinematográficos que se presentan y son asumidos por la crítica como docudramas. Esta evolución se explica en parte por el hecho de que durante décadas la producción de docudramas para la *Movie of the Week* había sido muy abundante y de dudosa calidad, por lo que el formato televisivo del docudrama había perdido cierta credibilidad. Por eso, a partir de 1990 se produjo una mayor inversión en el medio cinematográfico, en el que los autores docudramáticos buscaban calidad y prestigio. Estos primeros largometrajes cinematográficos tuvieron gran repercusión mediática, con títulos como *En el nombre del padre*, que inauguraron una oleada que sigue vigente con películas como *Bloody Sunday* (2002), *United 93* (2006), *Bobby* (2006), *The Road to Guantanamo* (2006) y *El desafío: Frost contra Nixon* (2008),

²⁰ Véase LIPKIN. *Op. cit.*, p. 100.

²¹ *Ibid.*, p. 99.

por citar las más conocidas de la última década. De ahí que, si bien hasta principios de los años noventa el docudrama se definía sin controversias como un formato televisivo, el docudrama contemporáneo ya no acepta ese calificativo como rasgo exclusivo.²²

En los últimos años se percibe también un uso creciente de nuevos términos que apuntan a la continua renovación de modelos narrativos que se da en este ámbito fronterizo. Este es el caso de la expresión *faction*, cada vez más frecuente en Estados Unidos para designar largometrajes, telefilmes o miniseries docudramáticos. Y también del término *docu-fiction* —según Rhodes y Springer, “intersection of documentary and fictional filmmaking”—,²³ que está supliendo en cierto modo al docudrama y convirtiéndose en un nuevo concepto basado en el proceso que describe Jean-Claude Seguin como una “continua doble evolución: la desaparición de los límites entre el cine de ficción que se va documentalizando y el cine documental que se está ficcionalizando”.²⁴

RASGOS TEXTUALES

Una vez analizadas las tradiciones creativas que han dado lugar al docudrama contemporáneo, corresponde ahora analizar los rasgos textuales que definen sus diversas variables, una tarea compleja y extensa, que excede las posibilidades de este artículo y que abordaremos por tanto de modo sintético. De ahí también que en esta segunda parte nos centraremos básicamente en el docudrama entendido en un sentido más global y menos vinculado a tradiciones nacionales, a pesar de ser conscientes del reduccionismo que esto puede implicar. Para ello, abordaremos el análisis estudiando en primer lugar los rasgos más asociados al carácter “dramático”, referidos a la estructura narrativa y a la interpretación actoral, y en segundo lugar los asociados al carácter documental, que hemos etiquetado como estilo y actitud documental.

22 Como explica Idrovo, “el término *docudrama* se utilizaba, en un principio, para nombrar aquellas películas realizadas para televisión basadas en acontecimientos reales. Sus similares fílmicos no entraban en la denominación. No es sino hasta los años noventa que la significación se extiende para incluir a ambos” (*Op. cit.*, p. 38).

23 RHODES, G.D.; SPRINGER, J.P. (eds.). *Docu-Fiction: Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson NC: McFarland, 2006.

24 SEGUIN, J.-C. “El documental español del Tercer milenio: las formas de la transgresión”. En: BUKHARD, P.; TÜRSCHMANN, J. (eds.). *Miradas globales. Cine español en el cambio de milenio*. Vervuert: Franckfurt am Main, 2007, p. 56.

RASGOS DE CARÁCTER “DRAMÁTICO”

Estructura narrativa

La mayoría de obras recogidas bajo el concepto *docudrama* desde los años noventa son películas construidas mediante las estructuras y técnicas narrativas propias del drama y, en muchas ocasiones, del melodrama.²⁵ Por eso, la temática del docudrama es, como en cualquier ficción dramática, muy extensa, ya que cualquier acción humana da pie a su imitación y recreación. Las estructuras argumentales más frecuentes, según Lipkin, son las que se inspiran, recrean o reconstruyen un hecho real, para indagar en un argumento universal y las historias que recogen diversos hechos reales en una sola trama.²⁶

La estructura del docudrama suele ser la del drama clásico, con los tres actos propios de cualquier largometraje —o siete en el caso de las películas hechas para la televisión— generando una intriga que va creciendo hasta llegar al clímax y su posterior desenlace. En el caso del *drama documentary* puede darse también la estructura piramidal de la narración informativa. En este caso, como describe Green al hablar de los géneros informativos, en primer lugar se presenta el conflicto —equivalente al desenlace del drama clásico—, para luego ir indagando en las causas que lo ha generado, construyendo una trama de investigación.²⁷ Este esquema puede aplicarse, por ejemplo, a *Death of a Princess*, en el que un periodista va guiando la investigación mediante la que trata de descubrir los motivos de la ejecución de una princesa árabe.

Esta estructura, así como el uso de los recursos de condensación, supresión y adaptación dramática de cualquier hecho real, provocan muchas veces alteraciones en el orden cronológico, realizadas con herramientas narrativas como las vueltas al pasado, las idas al futuro, las elipsis, los resúmenes y los sumarios. Las coordenadas espaciales también suelen resultar modificadas respecto a los referentes de la historia real. En la mayoría de los casos, la historia real transcurre en un gran número de localizaciones, por lo que los guionistas terminan unificando diversos espacios en uno solo. En otras ocasiones resulta imposible utilizar el mismo escenario donde ocurrieron los hechos, por lo que se elige un lugar diferente.

25 Véase LIPKIN. Op. cit., p. 99-102.

26 *Ibidem*.

27 Véase GREEN, M. *Periodismo en TV*. Buenos Aires: Troquel, 1973, p. 113.

El docudrama también suele contener comentarios narrativos de carácter extradiegético, bien sea con un texto sobreimpreso en pantalla o con una voz en *off*, que permiten una adecuada delimitación de la acción y de los personajes, así como del tiempo y del espacio de la historia. Dicho comentario narrativo sirve también como clave para activar el adecuado pacto de lectura en el espectador, quien es advertido de que va a presenciar un relato no ya “basado en hechos reales”, sino una recreación de acontecimientos concretos ocurridos en un pasado habitualmente reciente. En algunos casos, el comentario incluye especificaciones que refuerzan el pacto de lectura docudramático, como se puede observar, por ejemplo en la miniserie *23F, El día más difícil del Rey*, que debido al impacto sociológico e histórico de los acontecimientos que recrea, comienza con el siguiente preámbulo:

Esta obra cinematográfica es el resultado de una recreación basada, principalmente, en un compendio de los datos e informaciones que sobre los hechos acaecidos fueron difundidos en los medios de comunicación y en publicaciones de todo tipo y en la interpretación que, de los mismos, realizan los autores de la obra. Por todo ello, y aunque los personajes y la trama son reales, los diálogos y algunas de sus actuaciones son fruto de la libertad de creación de los autores del audiovisual, que se han inspirado en el material que, sobre los hechos, ha sido publicado hasta la fecha.²⁸

 127

Este tipo de recursos aparece con frecuencia, como se acaba de indicar, al principio del filme, pero también puede aparecer al final, para explicar la situación posterior de los protagonistas y el devenir de los acontecimientos hasta el momento en que se rueda la película. Sucede principalmente en aquellos casos en los que la realidad biográfica de las personas involucradas en el docudrama toma un giro de naturaleza distinta a la de la acción representada.

Interpretación actoral y construcción de personajes

Si hubiera que singularizar el elemento dramático que distinga más claramente el docudrama del documental, habría que apuntar en la mayoría de los casos al uso de actores. Siempre hay excepciones y casos fronterizos. Así por ejemplo en algunos docudramas se prescinde del uso de actores y se rueda a los protagonistas en su ámbito natu-

²⁸ Extracto de la miniserie de TVE *23F, El día más difícil del Rey* (Silvia Quer, 2009).

ral, dramatizando luego las acciones mediante el montaje, como en el caso de las *docusoaps* como *Bellvitge Hospital* o *Veterinarius*. En otras ocasiones, el cineasta prefiere que el protagonista se reinterpreté a sí mismo dentro de una trama dramática, como en el reciente filme de compleja clasificación *Entre les murs*. Pero, más allá de esos casos fronterizos, lo habitual es que sean actores quienes interpretan a los personajes en el docudrama convencional. Esos personajes generalmente se construyen según los rasgos que señala Staiger: “A goal-oriented protagonist with clear motivations; a small number of central characters (two to three) with more stereotyping for secondary characters; [and] causes that are generally ascribed to personal sources rather than structural ones (psychological traumas rather than institutional dynamics)”.²⁹ Los rasgos interpretativos, como el resto de características, siguen unas convenciones muy marcadas por su aspecto melodramático orientado a un fin comercial. Al principio, como señala Lipkin, este era un rasgo muy propio del *Movie of the Week-Docudrama*,³⁰ pero con su extensa producción contagió también a los docudramas cinematográficos de los noventa. Se comprueba, por ejemplo, en *Amistad* o *Patch Adams*, filmes que construyen la vida del protagonista bajo el esquema de la “víctima” que lucha y que se convierte en mártir o héroe de la causa que defiende, obteniendo una ventaja moral y política sobre el resto, que se transmite mediante el liderazgo dentro del grupo al que pertenece.³¹

128

En cuanto a la selección del actor, se distinguen dos modelos. En el primero se encuentran los docudramas que narran los acontecimientos a través de personajes populares erigidos como símbolos de un acontecimiento o un periodo histórico. Son aquellos que suelen compartir terreno con el *biopic*, siguiendo la trama desde el punto de vista de figuras políticas o sociales más o menos conocidas. En estos casos es de vital importancia el parecido físico y gestual del actor o actriz con el personaje histórico, así como su trayectoria profesional, que no debe actuar en detrimento de la identificación con el personaje interpretado. Como indica Nichols, ésta es la mejor manera de tender un puente que une la representación con su referente histórico.³² Un brillante ejemplo en este sentido es la elección de Helen Mirren como protagonista de la película *The Queen* (2006).

29 STAIGER. “Docudrama”. En <<http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=docudrama>> [Consulta: 15 enero 2011].

30 LIPKIN. *Op. cit.*, p. 76.

31 *Ibid.*, p. 113.

32 Véase NICHOLS, B. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1994, p. 48.

La actriz, además del logrado parecido físico al personaje real, era conocida anteriormente en Gran Bretaña por sus interpretaciones de Isabel I e Isabel II en series y telefilmes, por lo que su carrera filmográfica favoreció la identificación con la reina, lo que añadió verosimilitud al filme. Se encuentran también en este grupo docudramas inspirados en personajes menos conocidos, como en el caso del filme *En el Nombre del Padre*, pero que no por eso dejan de dar importancia al parecido con los protagonistas reales de la historia.

El segundo modelo interpretativo es el que presenta uno o varios protagonistas anónimos, para los que ya no cuenta tanto el parecido físico como la adecuación física del actor al momento histórico, la clase social y los valores que representa. Es la estrategia que suelen utilizar las recreaciones de acontecimientos masivos, como *Bloody Sunday*, y los filmes de temática social, como *Cathy Come Home*. En este grupo, se encuentran también aquellos docudramas que, tratando de dar una visión poliédrica de los hechos, prefieren narrarlos desde una perspectiva coral. El acontecimiento recreado se muestra a través de distintos personajes, que pueden ser ficticios, pero que tratan de encarnar un modelo de la época. Se aprecia este recurso en el docudrama *Bobby*, que recrea el asesinato del senador Robert F. Kennedy desde el protagonismo plural de algunos miembros anónimos que podían haberlo vivido de cerca. De este modo, el director del Hotel Ambassador —donde ocurrió el homicidio—, el cocinero, la peluquera, un activista político y la artista invitada al acto, se erigen como verdaderos protagonistas del film, en el que Kennedy se sitúa en un segundo plano, como excusa para narrar las experiencias personales de algunos individuos que vivieron los hechos y plasmar las inquietudes sociales y políticas del momento.

RASGOS DOCUMENTALES

Analizaremos ahora los rasgos “documentales” que se pueden encontrar en el docudrama, articulados en torno a lo que hemos denominado *estilo documental* y *actitud documental*. Con la expresión *estilo documental* se hará referencia a la estética propia del documental, que el docudrama puede adoptar sin necesidad de presentar material con base indexical en la realidad, sino imitando los códigos formales del género mediante una puesta en escena ficticia. Y la expresión *actitud documental* se utilizará para denominar la sólida base de investigación documental que puede encontrarse en un docudrama, aunque sea tras una apariencia totalmente dramática.

Entendemos, por tanto, como estilo documental el conjunto de rasgos visuales y sonoros que se desprenden del *low level enactment*, según definición de Corner, que caracteriza la práctica documental (al que se opondría el *high level enactment* de la ficción).³³ Este estilo refuerza la credibilidad de las imágenes, por lo que muchos autores docudramáticos lo imitan en algunas secuencias o en la totalidad del filme. Se crean imágenes y sonidos imitando el material de archivo y, en ocasiones, se presentan como evidencias documentales.

El estilo documental también se descubre rápidamente en la utilización de recursos propios de la composición y el montaje de los documentales —entrevistas, datos, inclusión de imágenes de archivo, etc.—, así como una puesta en escena que trata de imitar el reporterismo televisivo: cámara en mano, inestabilidad, aparente improvisación, planos secuencia, ausencia de montaje, textura de vídeo, etc. La presencia de los medios —mediante la aparición de periodistas reales o la presentación de imágenes retransmitidas por televisión— también pretende subrayar que lo que vemos pasó realmente de ese modo.

Pero en el docudrama, el peso documental no se sustenta sólo en el estilo, sino que se encuentra sobre todo en lo que hemos llamado *actitud documental*, que está más vinculada al trabajo previo de documentación y al modo de enfocar la historia (desde su escritura en la fase de guión). De este modo podemos encontrar, bajo tramas propias del drama, el melodrama o el *thriller*, una reflexión sobre cuestiones sociales, políticas e ideológicas sustentadas sobre datos verificables. Así, por ejemplo, *Cathy Come Home*, siendo un melodrama que muestra las dificultades por las que pasan muchos matrimonios jóvenes británicos sin recursos económicos, aporta, al mismo tiempo, datos documentales que demuestran la mala gestión del gobierno y refuerzan la denuncia. También *The War Game*, sin ser la recreación de un hecho real, sino de una hipótesis científica, ofrece al espectador multitud de datos contrastados sobre los efectos de una explosión atómica, apoyando su discurso en argumentos demostrables y mostrando que la historia trágica que ofrece bajo técnicas propias de la ficción es muy cercana a lo que podría ocurrir en la realidad.

No siempre el docudrama se sustenta explícitamente sobre datos empíricos; ni siquiera es este uno de sus rasgos principales. Sí, en cambio, juega un papel crucial la intención del autor al elegir y tratar un tema real o basado en la realidad socio-histórica. La decisión

³³ Véase CORNER, J. *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester: Manchester University Press, 1992, p. 33.

del autor docudramático de narrar una historia real no es solamente una excusa para construir un drama realista, sino que viene dada por el deseo —que puede tener muchos grados— de una fiel representación de la realidad, aunque sea bajo una estructura dramática. Como señalan Cooper y Dancyger, si hay algo fundamental que distingue al docudrama de cualquier drama realista es el interés por narrar con la mayor veracidad posible los sucesos contemporáneos. Por eso en el docudrama el núcleo argumental no es tanto la vida del personaje principal representado o la descripción exhaustiva de un período, sino sobre todo la recreación del desarrollo de sucesos reales. La importancia de los hechos pasa por encima de los personajes, porque interesa mostrar cómo y por qué sucedió tal evento y hacer un retrato del lugar y del momento en que ocurrió. Es lo que Cooper y Dancyger llaman la “antropología del tiempo y del espacio”.³⁴

Esa *actitud documental* está también en la base de ciertas discrepancias a la hora de denominar *docudramas* a filmes basados en hechos reales pero que no muestran —ni explícita ni implícitamente— una base documental sólida. Uno de los primeros ejemplos que puso en duda este requisito fue el filme *La canción de Brian*, que partía de la enfermedad de un jugador de fútbol americano para tratar el tema del racismo y promover una imagen fraternal de la sociedad americana, pero sin apenas aportar datos empíricos al respecto. De ahí que quepa afirmar que este tipo de obras no corresponden plenamente al género docudramático, ya que carecen en gran parte de la actitud documental o, al menos, su base documental no está tanto en función de la fidelidad a la recreación de los hechos como de otros intereses.

En algunos casos, la actitud documental se encuentra subrayada de un modo más explícito, especialmente cuando se recurre a la inserción de materiales documentales de archivo originados en el momento en que acació el acontecimiento recreado. Este es el caso de *United 93*, que incluyó algunos mensajes de voz y grabaciones reales recogidas por los familiares de las víctimas, a los que añadió otros con base documental aunque recreados para la película. Un recurso parecido se empleó en *Bobby*, donde la puesta en escena dramática representada por actores se mezcla con las imágenes reales del asesinato de Robert Kennedy. De este modo, se usan rasgos asociados al estilo documental como herramienta que refuerza la actitud documental, haciendo más fácil la comprensión del filme como docudrama.

³⁴ COOPER, P. DANCYGER, K. *Writing the Short Film*. Burlington: Focal Press, 2005, p. 171.

Además, cada vez es más frecuente que los docudramas remitan a elementos contextuales que ayudan a amplificar su base documental y su relevancia socio-histórica. Así, se pueden encontrar en los extras de la versión en DVD documentos escritos, entrevistas a los protagonistas de los hechos o incluso documentales relacionados con ese acontecimiento. Las páginas web oficiales de las películas también suelen aportar información adicional de la historia real en la que se basa el filme, lo que permite al espectador contrastar lo real con lo recreado y facilita así el diálogo entre espectador y autor.

Concluimos aquí este análisis de los rasgos configuradores del docudrama contemporáneo, sabedores de que quedan muchos temas apuntados que necesitarían de una reflexión más profunda. Nuestra intención, en este trabajo, se ha ceñido a delimitar las tradiciones anglosajonas —estadounidense y británica— en las que surge y se consolida la práctica docudramática, para a partir de ahí apuntar los principales rasgos que definen este formato audiovisual en la actualidad. Es en la combinación equilibrada entre drama —estructura narrativa y trabajo interpretativo— y documental —un adecuado trabajo de documentación apoyado por rasgos estilísticos afines— donde se encuentra la clave para la construcción del docudrama como género específico dentro del panorama audiovisual.

BIBLIOGRAFÍA

- BLUEM, A.W. *Documentary in American Television: Form, Function, Method*. New York: Hastings House, 1979.
- COOPER, P.; DANCYGER, K. *Writing the Short Film*. Burlington: Focal Press, 2005.
- CORNER, J. *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- GREEN, M. *Periodismo en TV*. Buenos Aires: Troquel, 1973.
- HODGSON, T. *The Batsford Dictionary of Drama*. London: Batsford, 1988.
- IDROVO, S. "El secreto está en el relato: fortalezas y retos del docudrama en la era posmoderna". *Comunicación y Sociedad*. Vol. XIV, núm. 2, 2001, p. 37-70.
- LIPKIN, S.N. *Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002.
- MAQUA, J. *El docudrama. Fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra, 1992.
- NICHOLS, B. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- PAGET, D. *No Other Way to Tell it: Drama-doc/Docudrama on Television*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- RHODES, G.D.; SPRINGER, J.P. (eds.). *Docu-Fiction: Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson NC: McFarland, 2006.
- ROLINSON, D. "Drama Documentary: Controversial Blend of Fact and Fiction" [En línea]. *BFI ScreenOnline*. <<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1103146/>>
- ROSENTHAL, A. *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Carbondale: Illinois University Press, 1999.
- SEGUIN, J.-C. "El documental español del Tercer milenio: las formas de la transgresión". En BUKHARD, P.; TÜRSCHMANN, J. (eds.). *Miradas locales. Cine español en el cambio de milenio*. Vervuert: Franckfurt am Main, 2007, p. 55-69.
- STAIGER, J. "Docudrama" en <<http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=docudrama>>.
- WILLIS, E.E. *Foundations in Broadcasting*. New York: Oxford University Press, 1951.