Sandra IDROVO CARLIER

lancelot298@yahoo.com

Universidad Casa Grande. Av. Las Palmas 304.
Apartado Postal 09-06-2081. Guayaquil-Ecuador.

Doctora en Comunicación. Profesora de Psicología de la Comunicación y Recepción de Medios.

COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD
Vol. XIV • Núm. 2 • 2001 • 37-70

El secreto está en el relato: fortalezas y retos del docudrama en la era posmoderna

The Secret is in the Story: Strengths and Challenges of Docudrama in the Postmodern Era

RESUMEN: El artículo explora las características textuales del docudrama como modo de representación audiovisual con una estructura narrativa específica y una argumentación retórica que suele pasar desapercibida. El análisis se realiza utilizando como ejemplos docudramas internacionalmente conocidos y discutiendo la coexistencia de lo emocional y lo racional, los hechos y la ficción, lo simbólico y lo imaginario como elementos narrativos y argumentativos dentro del docudrama. De este modo es posible señalar las fortalezas que el docudrama como modo de representación posee al mismo tiempo que permite indicar los retos que como texto audiovisual enfrenta y como forma cultural representa para la sociedad.

Palabras clave: docudrama, postmodernidad, teoría del cine, narratología, retórica.

ABSTRACT: This article explores docudrama's main features as a mode of audiovisual representation, with a specific narrative structure, and subsequently with a seldom addressed but not less powerful rethorical dimension. In order to illustrate these points examples will be drawn from docudramas shown internationally during 1990-2000. The discussion on such problematic notions as: emotional and rational; fact and fiction; symbolic and imaginary; is brought forward by showing the blurring and melting of their assumed boundaries within docudrama. This in turn highlights the strengths of docudrama's mode of representation as well as the challenges that as an audiovisual text faces and that as a cultural form poses to society.

Key words: Docudrama, postmodernity, film theory, narratology, rhetoric.

1. *De telefilmes y docudramas fílmicos*

Es quizá muestra de nuestra época la proliferación de términos compuestos de realidades aparentemente excluyentes y contradictorias: *infotainment*

(infoentretenimiento), *docusoap*, drama-documental, *factual drama*, facción, ficción documental, *mockcumentary*, etc. El docudrama es, sin lugar a dudas, uno de ellos. Si bien es cierto como texto audiovisual se encontró en la televisión con una serie de características mediáticas idóneas para su desarrollo y apogeo [1], su presencia en el cine actual, en concreto en el cine estadounidense, resulta llamativa. Sin entrar en estadísticas que pueden resultar engañosas conviene observar que en los últimos diez años (1991-2001) para la entrega de los *Oscars*®, la Academy of Motion Picture Arts and Sciences ha nominado cada año, en las diversas categorías, por lo menos, tres películas cuyas tramas caminan esa delgada línea entre ficción y realidad, característica de los docudramas [2].

Por otra parte, también es en cierta forma revelador que el docudrama haya seguido el camino de algún modo inverso al del documental, el cual nacido en el cine cuenta en estos días con una presencia más activa en la TV[3]. La constancia de lo dicho con respecto al documental nos la da una mirada rápida por las carteleras cinematográficas, por los listados de programación televisiva y, el preguntarse honestamente y sin elitismos intelectuales con Weinrichter, hoy en día "¿quién va a ver documentales en una sala de cine?" [4] Cuantitativamente hablando, la respuesta se puede condensar en

[1] De hecho 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 90 que la significación se extiende para incluir ambos. Para una revisión del desarrollo histórico del docudrama en la televisión americana cfr. HOFFER, Thomas W. Y NELSON, Richard Alan, "Docudrama", en ROSE, Brian G. (ed.) *TV Genres. A Handbook and Reference Guide*, Greenwood Press, Westport, 1985, pp. 180-211. También HOFFER, Thomas W. Y NELSON, Richard Alan, "Docudrama on American Television", *Journal of the University Film and Video Association*, vol. 30, n°2, spring 1978, pp. 21-27. Este último artículo se encuentra también en la recientemente publicada obra de ROSENTHAL, Alan, *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*, Southern Illinois University Press, 1999, pp. 64-77. Cfr. Además para este tema GOMERY, Douglas, "Brian's Song: Television, Hollywood, and the Evolution of the Movie Made for TV", en ibid, pp. 78-100. El artículo de Gomery publicado originalmente en 1985, incluye en el libro de Rosenthal notas recientes (1996) del autor. En relación a la evolución del docudrama en la televisión británica cfr. CORNER, John, *The Art of Record. A Critical Introduction to Documentary*, Manchester University Press, Manchester, 1996; en concreto el capítulo dedicado a hablar del *dramadocumentary*.

[2] Basta revisar detenidamente las listas de las nominaciones de cada año, cfr. www.oscar.com, o el sitio web de la Academia www.oscars.org.

[3] Cfr. CORNER, op. cit. p. 2.

[4] WEINRICHTER, Antonio, "Subjetividad, Impostura, Apropiación: En la zona donde el documental pierde su honesto nombre", en *Archivos de la Filmoteca*, 30 octubre 1998, pp. 109-123. Para la cita, ver p. 110.

'muy pocos'. Pero pareciera que docudramas como *Malcom X*, *JFK*, *Schindler's List*, *In the Name of the Father*, *Amistad*, *Dead Man Walking*, *Boy's don't Cry*, *The Insider*, *Erin Brockovich*, *Thirteen Days*, entre otros, no sólo atraen grandes cantidades de público en los mercados domésticos e internacionales y rentabilidades altas en su distribución y alquiler como video, sino que suelen provocar un intenso debate y extensa cobertura en los *media*[5].

Esta transferencia mediática del docudrama como texto audiovisual, –que sin ser nueva, ni eliminar su rol preeminente en la televisión[6], multiplica su presencia en las salas de cine–, pone de manifiesto algunas cuestiones que reclaman ser profundizadas si queremos evitar caer en anatematizaciones fáciles de este tipo de textos, o en claudicaciones relativizadoras que terminarían por invalidar la posibilidad misma de la comunicación.

La primera de estas cuestiones y en cierto modo aquella que nos puede brindar claves interpretativas para todas las demás se encuentra en la pregunta o las preguntas por la naturaleza textual del docudrama: ¿qué tipo de texto es? ¿a qué género pertenece? ¿predomina en ellos lo documental, ya sea como forma o en el contenido? ¿es verdad lo que cuentan? ¿hablamos de hechos? ¿o son a lo mejor, las convenciones dramáticas las que moldean y constituyen el texto? ¿son entonces simplemente ficción? ¿cuáles son los temas susceptibles de ser tratados en los docudramas?

Todas estas preguntas y más, son preguntas válidas que intentan una explicación de la naturaleza de estos textos y de sus implicaciones estéticas, éticas, y políticas. Sin embargo, pareciera ser que en el momento mismo que se contraponen los términos de las categorías: documental por un lado, asociándolo con los hechos y encerrándolo todo en la esfera de una objetividad entendida y asimilada con la verdad; y por el otro, se ubica al drama con las convenciones, esquemas, construcciones y parafernalia propia de una ficción concebida como engaño o falseamiento de hechos, se hace difícil entender cabalmente la naturaleza de los docudramas y por tanto, sus fortalezas como modo de representación audiovisual y los retos que como texto audiovisual enfrenta y como forma cultural presenta a la sociedad. Conviene pues considerar con detenimiento la contraposición de estas categorías así entendidas

[5] Cfr. ROSENTHAL, *Why Docudrama?...*, p. 126. Además los capítulos 22, 23, 25, 27 y 28.

[6] De los 115 telefilmes presentados en la TV estadounidense durante la primavera de 1992, 43 fueron docudramas. En general durante la temporada televisiva de 1991 en los Estados Unidos, 7 de las 10 películas que alcanzaron los índices de audiencias más altos estaban basadas en acontecimientos reales. ROSENTHAL, Alan, *Writing Docudramas*, Focal Books, Boston, 1995, p. 10.

en relación con la naturaleza del relato y sus implicaciones en la consolidación de las diversas formas textuales.

2. *El docudrama: entre los hechos y la ficción, los simulacros y la realidad*

El estallido de los géneros expresivos se asume como una característica de la era posmoderna [7]. Su crisis y aparente disolución es un lugar común entre los estudiosos de la literatura, de los medios, de la historia, de la cultura; aunque el acuerdo no se extienda a sus causas ni a sus consecuencias [8]. Este desmoronamiento va de la mano de la desaparición de los llamados metarelatos como puntos de referencia desde los que se podía dar cuenta de la realidad [9], de la proliferación de formas híbridas y de los pastiches [10]. Efectivamente, dentro del discurso posmoderno, si se rechazan las reinvindicaciones universalistas de la modernidad (pretensión de conocimiento de la verdad de la condición humana, un destino determinado de la historia humana), la idea de los orígenes resueltos, la de las causas de los acontecimientos humanas, y las utopías [11], no queda más que un mundo de apariencias o simulacros [12], caracteri-

[7] WHITE, Hayden, "El acontecimiento modernista", en GARCÍA SELGAS, Fernando y MONLEÓN, José, *Retos de la Postmodernidad*, Trotta, Madrid, 1999, pp. 185-205. MARTÍN-BARBERO, Jesús y REY, Germán, *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Gedisa, Barcelona, 1999, p. 24. Además del mismo libro todo el epígrafe de "Matrices culturales y formatos industriales".

[8] RICOUER, Paul, *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Ediciones Cristiandad, Madrid, Vol. I, 1987, p. 151. GARCIA-NOBLEJAS, Juan José, *Medios de Conspiración Social*, Eunsa, Pamplona, 1997, p. 85. Del mismo autor, "Fundamentos para una iconología audiovisual", en *Comunicación y Sociedad*, Vol. 1, No. 1, Invierno, 1988, pp. 65-71. BETTETINI, Gianfranco, *La conversación audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1988, p.179 y ss. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El Discurso Televisivo: Espectáculo de la Postmodernidad*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 38. GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, 1989. Especialmente el capítulo VII.

[9] LYOTARD, Jean-Francois, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984. También del mismo autor *The Postmodern Explained: Correspondence 1982-1985*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992.

[10] JAMESON, Frederic, "Posmodernismo y sociedad de consumo", en *La Posmodernidad*, Kairós, México, 1988, pp. 165-186. Para una definición de pastiche cfr. pp. 169-172.

[11] MORLEY, David, "El posmodernismo: una guía básica", en CURRAN, James, MORLEY, David y WALKERDINE, Valerie, *Estudios culturales y comunicación: Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Paidós, Barcelona, 1998, pp. 85-107. Para lo dicho cfr pp. 97-101.

[12] Para Baudrillard la imagen en un primer momento reflejaba la realidad, después la enmascaraba para finalmente terminar señalando su ausencia. Sin embargo, ahora, la imagen no

zado por una imagen sin referente, donde obviamente ya no se puede hablar con credibilidad de lo que es real o verdadero. En cierto sentido es una renuncia a buscar, a indagar más allá del signo, y limitarse a lo experimentado. De ahí que la posmodernidad, en palabras de Innerarity aparece como una "filosofía del cansancio histórico, cuya única novedad es el sincretismo, la redisposición más o menos original de lo que ya existía" [13], y que se demuestra según Featherstone en una cierta 'promiscuidad estilística'[14].

Es en esta pléyade de combinaciones de estilos, mezclas de formas híbridas y aparición de apropiaciones, que el docudrama se manifiesta con más fuerza como modo de representación introducido de la mano por las mismas formas modernistas del XIX. Según H. White es el modernismo el que al resolver el problema de la representación de la realidad de forma realista, simplemente negando la realidad del acontecimiento a través de su ficcionalización, abandona el terreno sobre el que el realismo se construye en términos de oposición entre hecho y ficción. Al hacerlo rompe el tabú de mezclar hecho con ficción y abre el campo para "los nuevos géneros de representación postmoderna, parahistórica, tanto en forma escrita como visual" [15], entre ellos el docudrama. Como señala el mismo White los docudramas –refiriéndose en concreto a *JFK* [16] y a *Schindler's List*[17]– tratan de "hechos históricos y todos ellos parece que ficcionalizan en mayor o menor medida los acontecimientos y personajes históricos que les sirven como referente en el relato" [18].

Sin embargo la diferencia entre la novela histórica decimonónica y el docudrama, continúa White, es radical. En la primera, el pacto de lectura venía claramente definido; el éxito de la propuesta descansaba en la capacidad de los lectores de distinguir entre acontecimientos reales e imaginarios;

guarda ningún tipo de relación con ninguna realidad; se ha convertido en un 'simulacro' de esa realidad. Lo real vendría definido así por su capacidad para ser simulado: es real lo que puede ser simulado. Y se sabe que es real si sale por TV. Cfr. BAUDRILLARD, Jean, *Simulations*, Semiotext(e), New York, 1983.

[13] INNERARITY, Daniel, *La libertad como pasión*, Eunsa, Pamplona, 1992, p. 77. Afirma este mismo autor que la posmodernidad puede ser considerada incluso como "una expresión de desinterés, la antesala del aburrimiento", ibid, p. 78.

[14] FEATHERSTONE, Mike, "In Pursuit of the Postmodern: An Introduction", *Theory, Culture and Society*, Vol. 5, No. 2-3, 1988, pp. 195-215, p. 203.

[15] WHITE, H, El acontecimiento...,op. cit. p. 186.

[16] Dir.: Oliver Stone. Interpr.: Kevin Costner, Sissy Spacek, Tommy Lee Jones, Kevin Bacon. Prod.: Alcor Films, Camelot, Ixthon Corp., Regency Enterprises, Warner Bros, 1991.

[17] Dir.: Steven Spielberg. Interpr.: Liam Neeseomn, Ben Kingsley, Ralph Fiennes. Prod.: Amblin Enterprises, MCA, Universal Pictures, 1993.

[18] WHITE, H, El acontecimiento..., op. cit. p. 186.

el disfrute textual se conseguía en la medida en que se generaba "el efecto por el que lo familiar (los propios ensueños del lector) se volvía exótico mientras que lo exótico (el pasado histórico o las vidas de los grandes personajes) se convertía en familiar" [19]; la historia de amor «imaginaria» y una serie de acontecimientos históricos «reales» se interferían y entrecruzaban. Pero estaba claro en todo caso que unos y otros pertenecían a ámbitos distintos. 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 imaginariamente real, con el resultado de que la función referencial de las imágenes de los acontecimientos se desvanece" [20]. 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 [21], narra acontecimientos reales dramatizándolos [22], utiliza secuencia de eventos de una ocurrencia o situación histórica y la identidad de sus protagonistas para dar forma a un guión fílmico [23]. Por lo tanto, los elementos de la realidad permean tanto los contenidos como la expresión de ese contenido al igual que los recursos narrativos y dramáticos afectan tanto los unos como los otros. De ahí que la distinción de los hechos y de la ficción se torna imposible, porque no se puede separar la forma del contenido, ni el estilo de la materia, como tampoco se puede especificar- por lo menos con la prolijidad de una óptica cientificista, en la que sólo es un hecho aquello que es científicamente comprobable y objetivable-, los 'elementos de la realidad' y la puesta en escena. Pero esto no invalida la propuesta del docudrama como modo de representación audiovisual sino que remite a una revisión de las categorías de hecho y ficción aplicadas a los textos audiovisuales.

[19] Ibid, p. 187.

[20] Idem.

[21] HOFFER, op. cit., pp.21-22

[22] CORNER, op. cit. 11. También IDROVO, Sandra, *Mundos Narrativos: De verdad o de mentira?*, Guayaquil, 1998, pp. 44-45.

[23] PAGET, Derek, *No other way to tell it: Dramadoc/Docudrama on Television*, Manchester University Press, Manchester, 1998, p.82.

2.1. *De los datos, lo fáctico y el sentido*

Se suele argumentar que los docudramas no pueden reivindicar para sí ningún tipo de exactitud documental, no importa la cantidad de investigación que incluyan, las transcripciones utilizadas, o los registros policiales o públicos de los acontecimientos usados como respaldo para el desarrollo de diálogos y personajes. Y ello simplemente porque nada de esto puede resolver los condicionamientos que las estrategias dramáticas y narrativas imponen a este material, en especial –pero no sólo éstas– las llamadas estrategias de condensación y de narrativización [24]. Ahora bien esta apreciación pone en entredicho no sólo la exactitud y por lo tanto, el nivel de relación de los hechos ocurridos con el docudrama que los relata, sino la representación de cualquier hecho por cualquier documental, reportaje o noticia en cualquier medio de comunicación, e incluso cuestionaría la misma naturaleza del relato histórico.

Como señala el mismo White, la historia como uno de los múltiples modos de representación de eventos ocurridos no escapa de estas limitaciones:

> Ninguna historia, visual o verbal, refleja como un espejo todos, ni siquiera una gran parte, de los eventos de los cuales ofrece un relato, y esto es cierto incluso para la más estrecha y restringida micro-historia. Toda historia escrita es producto de procesos de condensación, desplazamientos, simbolizaciones y calificaciones, exactamente igual a los utilizados en la producción de una representación fílmica. Sólo es el medio el que difiere, no la manera en que el mensaje es producido [25].

Las mismas operaciones de selección y condensación de imágenes para representar acontecimientos concretos dan forma a los diferentes relatos documentales [26] y noticiosos [27].

[24] CUSTEN, George F., "Clio in Hollywood", en ROSENTHAL, *Why Docudrama...*, cit., pp. 19-34. Para lo dicho cfr pp. 25-28. WOODHEAD, Leslie, "The Guardian Lecture: Dramatized Documentary", en ROSENTHAL, *Why Docudrama...*, cit., pp. 101-111. Para lo dicho pp. 108-109.

[25] WHITE, Hayden, *AHR Forum: Historiography and Historiophoty*, en *Screening the Past*, Issue 6, Uploaded 16 april 1999. Date of Access: July 20, 2001, <http://www.latrobe.edu.au/www/screeningthepast/reruns/rr0499/hwrrbc/htm>.

[26] ROSENSTONE, Robert A., *AHR Forum: History in Images/History in words: Reflections on the Possibility of really putting history onto film*, en *Screening the Past*, Issue 6, Uploaded 16 april 1999, Date of access: July 20, 2001, <http://www.latrobe.edu.au/www/screeningthepast/reruns/rr0499/rrrr6a.htm>.

[27] ETTEMA, James S. y GLASSER, Theodore L., *Custodians of Conscience. Investigative*

No conviene, por lo tanto, asimilar sin más, la noción de objetividad, las de verdad y de realidad –para algunos sinónimos entre ellas–, al nivel de concreción, exactitud y detalle con que se representan los acontecimientos. Eso significaría, entre otras cosas, confundir como indica White, la cuestión de escala y el nivel de generalización con el que el relato histórico debe operar apropiadamente y la cantidad de evidencia necesaria para apoyar esas generalizaciones y el nivel de interpretación con que se lleva a cabo [28]. Pero a parte de la confusión, se pone de manifiesto la imposibilidad de la empresa en sí, en especial si se pretende aceptar como verdad sólo los hechos comprobados empíricamente, puesto que como sugiere Muñoz Torres para el caso del relato periodístico, "es literalmente imposible realizar todas las comprobaciones necesarias de un hecho, hasta tener una seguridad plena de que es verdadero en todas sus facetas y elementos" [29].

Por otra parte, podría llegarse al ridículo si se tachara de ficticio, y por lo tanto de no verdadero, un relato o representación en la que no haya esa proporción cuantitativa, por ejemplo, entre la extensión temporal de los acontecimientos y la extensión de la narración de esos acontecimientos debido a condensación, supresión de incidentes, o combinación de otros, en virtud –para ponerlo en palabras de Ricouer– de las operaciones de configuración de la trama [30]. Así lo sugiere Sita Williams, productora de docudramas para la británica Granada TV cuando señala que "toda narración que no es de la misma extensión que los eventos que describe, tiene que alterar la cronología. Por lo tanto, si el mismo McCarthy produce un relato que tome menos de cinco años leer, habría cometido una trasgresión similar en su narración"[31]. Pero ¿la hace de suyo falsa, o menos autorizada, o menos real? En este

Journalism and Public Virtue, Columbia, New York, 1998. En especial los capítulos 5 y 6. SCHUDSON, Michael, *The Power of News*, Mass., Harvard University Press, Cambridge, 1995. GANS, Herbert, *Deciding What's News: A study of CBS Evening News, NBC Nightly News, Newsweek and Time*, Vintage, New York, 1980. SPERRY, Sharon L, "Television News as Narrative", en ADLER, R. y CATER, D. (eds.), *Television as a Cultural Force*, Praeger, New York, 1976, pp. 130-143.

[28] WHITE, H, *AHR Forum*...

[29] MUÑOZ TORRES, Juan Ramón, "Objetivismo, Subjetivismo y Realismo como posturas epistemológicas sobre la actividad informativa", en *Comunicación y Sociedad*, Vol. VIII, N° 2, 1995, pp. 141-171. Para la cita, ver p. 149.

[30] RICOUER, Paul, *Tiempo y Narración*..., Vol. I... Cfr todo el epígrafe relacionado a la explicación de Mímesis 2 como la instancia que encierra las operaciones de configuración poética de la trama, en el sentido aristoteliano, válidas también para el relato histórico.

[31] WILLIAMS, Sita, "The Making of 'Hostages'", en ROSENTHAL, *Why Docudrama*..., cit., pp. 324-332. Para la cita ver nota 3.

contexto también conviene preguntarnos con White, "¿acaso son los libros cortos sobre extensos períodos de la historia en sí mismos no históricos o anti-históricos por naturaleza?"[32].

Esta tendencia a aferrarse a la exactitud, a la descripción de lo que aparece, a la descripción formal cuantitativa de los hechos que se asumen están ahí sin alteraciones de ningún estilo, entendiendo que sólo eso salvaguarda la objetividad –usada como sinónimo de verdad– y por lo tanto, el conocimiento de la realidad, proviene del denominado cientifismo. En el cientifismo, legado trágico del racionalismo, se instrumentaliza y se usa de modo excesivo el método científico, al asumirse que sólo es conocimiento de la realidad el conocimiento científico, es decir el que se obtiene a través del método científico-experimental. De lo demás se desconfía, o se desestima como no real. Y si se pone atención, esta postura parece permear muchos de los presupuestos desde los que juzgamos la realidad y sus representaciones en la actualidad. Tanto es así que asumen rol único las preguntas cuantitativas y funcionales del *cuánto* y *cómo*, mientras que la pregunta cualitativa por excelencia, el *para qué* se desecha. Pero al hacerlo se desecha con ella el sentido y el fin de las cosas, el sentido mismo de la realidad, llegándose incluso a olvidar por completo ese sentido.

En esta línea se oscurece y termina negando la razón de ser de la historia, de la información y del conocimiento de la realidad. Y ello porque conocer no hace referencia sólo a la descripción física, biológica o funcional de un objeto o de una acción; no es lo puramente fáctico, o lo exacto, o lo preciso, que en los asuntos complejos y en los no tan complejos, produce el efecto contrario, es decir, reduce la comprensión. Como indica MacIntyre "si toda nuestra experiencia tuviera que caracterizarse en términos de este desnudo tipo de descripción sensorial (...), nos enfrentaríamos no sólo a un mundo sin interpretar, sino ininterpretable, a un mundo no simplemente no abarcado aún por la teoría, sino a un mundo que nunca podría ser abarcado por la teoría."[33] El conocer va más allá: apunta a la superación de los datos inarticulados hacia los horizontes de comprensión y de sentido.

Es en este contexto que los modos de representación audiovisuales –en realidad el lenguaje en cualquiera de sus modalidades– a través de las mediaciones propias de su naturaleza enunciativa, entran en juego para dar forma, articular sentidos y proponer una comprensión de la realidad. Estas propues-

[32] WHITE, H., *AHR Forum*...

[33] MACINTYRE, Alasdair, *Tras la Virtud*, Crítica, Barcelona, 1987, p. 196.

tas textuales en esa búsqueda por dar cuenta del material mostrenco que nos ofrece la realidad lo ordenan en narraciones que permiten encontrar el sentido que tienen los seres, las acciones, la vida humana, el mundo. Y lo hacen porque "la narración adopta un punto de vista desde el que lo casual aparece en conexión con un principio y un final que le dan sentido, en un contexto que lo vuelve inteligible"[34]. De hecho este afán de buscar el sentido de las cosas, de explicar la realidad, y por lo tanto, la constante presencia de narraciones en la vida humana confirma lo que Ricouer sostiene "ignoramos lo que sería una cultura en la que ya no se supiera lo que significa narrar"[35].

Los relatos funcionan en cierta forma y debido a su estructura como un vehículo para articular la unidad y la diversidad, lo permanente y lo mudable del hombre, el principio y el fin, lo que permite a su vez que aflore el sentido. Esta característica intrínseca de vincular principios con fin distancia las narraciones de la vida, que como tal no forma un todo. En cambio la presencia ineludible en los relatos de las conclusiones, el triunfo de la consonancia sobre la disonancia, el paradigma del orden, permite a la persona humana en cierta forma lograr esa unión o 'acuerdo ficticio' entre origen y fin. Y en palabras de Kermode "requerimos acuerdos ficticios con los orígenes y con los fines que puedan dar sentido a la vida y a los poemas"[36]. Si de descubrir el sentido se trata pareciera que las narraciones al implicar un ordenamiento teleológico de los eventos dentro de un todo unitario[37] resultan el vehículo idóneo, puesto que vuelven inteligible las acciones huma-

[34] INNERARITY, Daniel, *La irrealidad literaria*, Eunsa, Pamplona, 1995, p. 166.

[35] RICOUER, Paul, *Tiempo y Narración: Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Vol. II, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1987, p. 58.

[36] KERMODE, Frank, *El sentido de un final*, Gedisa, Barcelona, 1983, p. 18.

[37] Cfr. BAL, Mieke, *Teoría de la Narrativa*, Cátedra, Madrid, 1985. BARTHES, Roland, "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative", *New Literary Theory* 6, 1975, pp. 237-262. También SCHOLES, Robert, "Narration and Narrativity in Film", en *Quaterly Review of Film Studies*, Vol. 1, Nº 3, August 1976, pp. 283-296; CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, London, 1978, p. 48; del mismo autor *Coming to terms: The Rethoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, 1990; PRINCE, Gerald, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Mouton, Berlin, 1982. Acerca del concepto de narratividad y por lo tanto de los niveles de narratividad de diferentes textos cfr. PRINCE, Gerald, "Remarks on Narrativity" en WAHLIN, Claes (ed.) *Perspectives on Narratology. Papers from the Stockholm Symposium on Narratology*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1996, pp. 95-106. No se puede dejar de mencionar que el identificar estas características de los relatos pertenece a una tradición que se remonta a Aristóteles quien realizó en la *Poética* su primera formulación.

nas[38] y a los acontecimientos[39] viabilizando un principio y un fin desde donde comprenderlos, construyendo totalidades con significado de sucesos dispersos[40].

No sorprende así que en relatos como los docudramas, los espectadores accedan al texto conociendo ya el desenlace. No se trata por tanto del interés por 'conocer el final'. Ese final ya ha sido objeto de exposición pública intensa en gran parte de los casos. Ya se sabe lo que pasó en *JFK*, o en *Schindler's List* o en *The Hurricane*[41] o en *Thirteen Days*[42]. Lo que se persigue desde el sujeto espectador es acceder a la propuesta de explicación y sentido de los acontecimientos allí representados: el asesinato de un presidente, la masacre de millones de judíos, la condena del inocente, la posibilidad de aniquilación en una guerra nuclear. Se busca una comprensión de la condición humana y su desenvolvimiento en esas circunstancias. Por eso Sita Williams puede afirmar que

> conocer la resolución de la historia no invalida o disminuye el poder del drama. Nosotros aún vamos a ver *Julio Cesar*, *Tartufo* y *Seis personajes en busca de un autor*, a pesar de que sabemos como terminan. Lo que cada uno de estos dramas realiza para el resto del tiempo es iluminar nuestro entendimiento de la condición humana, y por esta sola razón un drama-documental contemporáneo (...) no sólo se justifica, sino, que creo firmemente, tendrá un valor igual en el futuro[43].

[38] MACINTYRE, A., op. cit. p. 259

[39] "La historia (*history*) aparece cada vez que ocurre un acontecimiento lo suficientemente importante para iluminar su pasado. Entonces la masa caótica de sucesos pasados emerge como un relato (*story*) que puede ser contado, porque tiene un comienzo y un final. Lo que el acontecimiento iluminador revela es un comienzo en el pasado que hasta aquel momento estaba oculto; a los ojos del historiador, el acontecimiento iluminador no puede sino aparecer como el final de este comienzo recientemente descubierto. Sólo cuando en la historia futura ocurra un nuevo acontecimiento este 'fin' se revelará como un inicio a los ojos de los futuros historiadores. Y la mirada del historiador no es más que la mirada científicamente entrenada de la comprensión humana; sólo podemos comprender un acontecimiento como el fin y la culminación de todo aquello que lo ha precedido, como la 'consumación de los tiempos'." ARENDT, Hannah , *De la historia a la acción*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 42. También LOZANO, Jorge, *El discurso histórico*, Alianza Universidad, Madrid, 1987, p. 117.

[40] RICOUER, P., *Tiempo y Narración*..., Vol. I, cit., p. 278.

[41] Dir.: Norman Jewinson. Interpr.: Denzel Washington. Prod.: Azoff Entertainment, Beacon Communications LLC, Universal Pictures, 1999.

[42] Dir.: Roger Donaldson, Interpr.: Kevin Costner, Bruce Greenwood, Steven Culp, Dylan Baker. Prod.: Beacon Communications LLC, 2000.

[43] WILLIAMS, Sita, op. cit., p. 331.

Si la narración aparece como el modo humano de dar cuenta de lo ocurrido a lo largo del tiempo puesto que relaciona principio y fin temporales, es decir orígenes y destino, es inevitable su presencia en la relación de eventos humanos ya se trate de la historia, de los textos periodísticos, o de los relatos interpersonales[44]. Y su presencia no puede ser utilizada para invalidar la relación de lo que se dice con la realidad, con la verdad, remitiendo sin posibilidad de retorno su sentido a la 'ficción fantasiosa', argumentando la existencia de mediaciones que rompen el vínculo con la realidad, ya que esas mediaciones no se corresponden con los postulados de una racionalidad científica[45]. A este respecto valdría aclarar un poco, y con el ánimo de explicitar la postura realista desde la que se realiza esta aportación, la realidad semántica y por lo tanto, simbólica del lenguaje, en orden a entender posteriormente el papel de las mediaciones que constituyen el docudrama como modo expresivo audiovisual y que permiten claves para entender el sentido que proveen como tales.

2.2. *Entre el signo, la representación y la realidad*

Para comenzar es importante tener presente que toda representación significa algo distinto a sí mismo y remite a la ausencia de aquello que hace presente. Esta distinción, la representación no es lo representado, sin embargo es compatible con una indispensable unidad entre la representación y lo representado, entre el signo y lo que con él se significa. Esta relación entre la una y lo otro, entre el signo y el significado, entre la realidad significada y la natural, viene asegurada por la "capacidad humana de significar cosas y casos reales"[46], es decir por la dimensión semántica del lenguaje humano que a su vez fundamenta en último término la capacidad de transmitir la verdad[47]. En

[44] RICOUER, Paul, *Historia y Narratividad*, Paidós, Barcelona, 1999. "Para dar sentido al concepto de 'historia de una vida', no carecemos de instrumentos lingüísticos de carácter analítico. El relato es la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida. Aunque es complicado hablar directamente de la historia de una vida, podemos hablar de ella indirectamente gracias a la poética del relato. La historia de la vida se convierte, de ese modo, en una historia contada". p. (216).

[45] La restricción racionalista trató "de asimilar lo verdadero a lo apodíctico y exacto, mientras entregaba el vasto espacio de la opinión, de lo razonable, del relato verosímil al sombrío poder de la irracionalidad." INNERARITY, Daniel, *La filosofía como una de las bellas artes*, Ariel, Barcelona, 1995, p. 57.

[46] LLANO, Alejandro, *La nueva sensibilidad*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, p. 136.

[47] MILLAN-PUELLES, Antonio, *El interés por la verdad*, Rialp, Madrid, 1997, pp. 242-259.

otras palabras, los signos refieren un mensaje que a su vez remiten a una realidad concreta y no a otra. En los signos hay que descubrir la realidad conocida que nos ofrecen, posibilitada ésta a su vez por la naturaleza del vínculo que mantienen con la realidad.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que entre esa realidad y la realidad significada ya hay una primera mediación sensible que viene a ser la palabra. Al mismo tiempo hay que entender que la relación convencional, arbitraria, que la palabra como signo mantiene con la realidad no invalida su vínculo con ella. Como indica Millán Puelles "el carácter patentemente convencional de la relación entre la palabra y lo que con ella se pretende dar a conocer no impide de manera alguna, que tal relación funcione como un verdadero enlace"[48]. La relación entre palabra y mundo es real, lo que no significa que se trate de una relación sencilla o fácil. Y no lo es porque no se trata como indica Steiner de "una relación uno-a-uno, no es simétrica. Nadie la logra plenamente, pero si se invierte suficiente trabajo y esfuerzo, si se es bastante honesto y decente, es posible lograrlo"[49]. Pero además esta relación evasiva, pero no por ello menos real, resulta más provechosa puesto que más allá de las realidades concretas expresadas por los signos naturales, permite expresar verdades generales. "¿Cómo podríamos transmitir con gestos, actitudes, etc., la elemental verdad de que dos cosas iguales a una tercera son también iguales entre sí?"[50] O como se sugiere en las siguientes afirmaciones de Innerarity "quien habla renuncia a decirlo todo y acepta el riesgo de ser malentendido. Lamentar esta condición finita de lo dicho es ignorar el privilegio que se disfruta: decir algo más de lo que se dice, realizar el milagro de que unos sonidos sean registrados por alguien como algo que posee un significado"[51].

¿Qué sucede en el caso no ya de la palabra escrita sino de las imágenes audiovisuales en sus correspondientes enunciados? En primer término, habría

El autor se dedica a rebatir por vía de la experiencia la imposibilidad de la comunicación de la verdad pero además se ocupa de demostrar "las sin razones propias de un discurso sofístico o simplemente incorrecto" (p.242) en relación a la transmisibilidad de la verdad.

[48] Ibid, p. 248

[49] STEINER, George como citado por GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José. *Comunicación y mundos posibles*, Eunsa, Pamplona, 1996, p. 239.

[50] MILLAN-PUELLES, A., op. cit., p. 250.

[51] INNERARITY, Daniel, *La filosofía* ..., cit., p. 74. Más adelante Innerarity indica: "La experiencia de la pobreza del lenguaje, común a místicos y analíticos, también puede ser entendida como una riqueza, cuya ganancia consiste en que también podemos decir más de lo que decimos, que la última palabra pueda ser la primera de una explosión significativa que afortunadamente se nos escapa de la mano", ibid, p. 75.

que considerar que estos enunciados, por su propia estructura, están de algún modo cerrados sobre sí mismos. Se podría decir entonces que se constituyen en cierto modo como en un microcosmos, un universo que posee reglas propias que rigen su constitución. Sin embargo, este 'hermetismo sintáctico', estas relaciones que rigen la relación de los signos que constituyen el mundo del enunciado audiovisual, "abre –con la enunciación– el universo del discurso y lo convierte en texto. Esa estructura puede ser concebida en términos de sentido semántico"[52]; es decir que apunta a una relación afincada *in re*. Por eso lo que se dice y se muestra del objeto de la enunciación, formalizado a través de las substancias expresivas audiovisuales, depende de la naturaleza de aquello que se representa. De ahí que es posible considerar con García-Noblejas y siguiendo la línea desarrollada por E. Coseriu al texto audiovisual como "un caso que cumple con la ley general de actividad propia del 'hablar', fundamentando la dimensión pragmática en la semántica"[53].

En el caso de lo audiovisual –el docudrama incluido– las mediaciones que lo estructuran y formalizan como texto, aunque veladas por un aparato tecnológico que reclama para sí el menor grado de mediación, sin embargo implican todas esas estrategias narrativas y de condensación ya mencionadas, además de las propias de una puesta en escena requerida por la naturaleza misma de los modos expresivos audiovisuales, incluso la de aquellos que aparentemente prescinden de ella como el 'en vivo'[54] de la televisión o aquellas que se presentan como la perfecta conjunción de realidad y televisión; es decir, *reality TV*[55]. Pero estas mediaciones no anulan de suyo el vínculo con

[52] GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *Poética del Texto Audiovisual: Introducción al discurso narrativo de la imagen*, Eunsa, Pamplona, 1982, p. 19. Para una explicación más detallada pp. 465-472.

[53] Ibid, p. 19.

[54] "Desde el mismo principio, el 'en directo' de la televisión (*television liveness*) fue pregonado como su característica más distintiva. (...) Sin embargo este concepto de 'en-vivo'(...) ha evolucionado hasta una ontología (...) a tal grado que Heath and Skirrow (1977, p. 14) pueden argumentar que el programa 'en-vivo' se toma como la misma definición de televisión puesto que el medio postula una equivalencia entre el tiempo del acontecimiento, el tiempo creativo de la televisión y el tiempo en el que se transmite y se observa." BARKER, David, "It's Been Real: Forms of Television Representation", en *Critical Studies in Mass Communications*, March 1988, pp. 42-56. Para la cita, ver p. 45.

[55] La oferta de venta de la *Reality TV* se puede resumir en: una cobertura –sin guiones previos– de personas comunes siendo ellas mismas, cumpliendo con sus trabajos, y a lo mejor teniendo la oportunidad de ganar un millón de dólares. "A uno no le tiene que importar el hecho que sin guión no significa necesariamente que no haya edición. A uno no le tiene que importar que el término personas comunes generalmente hace referencia a un grupo de hombres y mujeres atractivos con personalidades fuertes, geográfica y racialmente diverso, que amplían

la realidad de aquello de lo que los textos hablan, y por lo tanto, no invalidan las posibilidades de hablar con verdad de esos asuntos. Otra cosa es que se pretenda oscurecer o enmascarar esa relación con la realidad de modo intencional para argumentar de modo judicial o deliberativo so capa de ofrecer un enunciado epidíctico, o que ésta se oscurezca por errores o por ignorancia acerca de la naturaleza de los objetos de enunciación. Cuando eso se da ocurre lo que señala Llano, "si los signos se entienden como algo completamente desligado de la realidad natural, y del hombre que descubre su sentido, se absolutizan, y ya sólo se significan a sí mismos"[56]. Olvidada la dimensión semántica del lenguaje se exalta la relación sintáctica cortando de raíz o gradualmente la relación con los significados, y vaciando de contenido su referencia a la realidad. El lenguaje mismo se convierte en ficción. Y esto puede haberse dado con frecuencia en el caso de docudramas concretos, provocando múltiples cuestionamientos acerca de su razón de ser como modo expresivo y de las consecuencias de sus pretensiones comunicativas. Sin embargo, las críticas en contra de casos específicos, no pueden ser generalizadas sin más al modo. Sobretodo cuando muchas de ellas ignoran en sus argumentos la naturaleza enunciativa del docudrama y se centran en lo que se dice en esos textos concretos: "Muchos críticos atacan el docudrama como una forma, cuando lo que realmente les preocupa son las opiniones expresadas en ellos"[57].

Por otra parte, las potencialidades narrativas del docudrama no pueden ser subestimadas. En especial en esta era posmoderna en la que se puede tener cada vez más acceso a datos, a información y menos sentido obtener de ellos; donde culturalmente se está más centrado en la imagen y en las historias; donde lo que atrae y afecta no es el saber atesorado en rígidos formatos avalados por el conocimiento científico –en los que se pretende separar lo inseparable–, sino la amalgama de posibilidades que permite probar de todo; donde se prefiere, en palabras de Innerarity "la comunicación a la construc-

las posibilidades para un conflicto interesante. O que estas personas han sido en algún momento acusadas de exhibicionismo o de jugar para la cámara siendo deliberadamente provocativas o estereotipadas. A uno no le tiene que importar tampoco que en las situaciones dramáticas siempre hay una música de fondo que encuadra el momento. En otras palabras a uno no le tiene que importar que la 'realidad' en *Reality TV*, no es muy real después de todo." ZORAH GABE, Vida, "How Real is Real?", en M/C *Reviews*, 04 May 2001, Date of access: July 24, 2001, <http://www.api-network.com/mc/reviews/features/realitytv/howreal.html >

[56] LLANO, op. cit., p. 135.

[57] ROSENTHAL, *Why Docudrama*..., cit., p. 9.

ción, la imaginación al análisis, la narración a la demostración, la creatividad al método"[58].

En este contexto cultural, el docudrama como modo expresivo audiovisual que aúna lo narrativo: acontecimientos y sentido, lo simbólico, lo imaginativo, se muestra como forma idónea para hablar con verdad de los asuntos que realmente importan a la persona humana. Porque, entre otras cosas y como otras formas expresivas, permitiría penetrar "los distintos ámbitos de la vida y de materializar y simbolizar los productos culturales en un lenguaje narrativo"[59]. En la medida que lo consiga puede hacer frente al simulacro, a la cultura de la simulación y los sustitutos a la que hemos llegado, en cierta medida, por esa tendencia a aferrarnos a los hechos, que como señala Llano, han terminado despojando a la realidad de su escondida consistencia, exhibiéndola impúdicamente y haciéndola aparecer como "terca y rígida, incompatible con la fluidez de la deliberación y la innovación de la libertad"[60]. En este universo de simulaciones, donde la apariencia de las cosas cristalizada en los hechos impide el paso a su trascendencia, las características enunciativas del docudrama, en concreto su vínculo con la realidad, permitiría el acceso de los espectadores a esa riqueza vital propia del mundo humano. Vale la pena entonces proceder a considerar a grandes rasgos la naturaleza de esas características.

3. *El docudrama: entre lo documental y el drama, lo racional y lo emocional*

Cuando hablamos de docudrama señala Brode lo que se experimenta es "esencialmente una obra dramática"[61] que re-presenta personas, lugares,

[58] INNERARITY, D., *La libertad ...*, cit., p. 66. "Esta es nuestra ganancia epocal: preferir la comunicación a la coerción, lo personalizado a lo anónimo, reducir las relaciones autoritarias y dirigistas, privilegiar la diversidad, multiplicar y diversificar la oferta, sustituir la homogeneidad por la pluralidad, el encuadre funcional y mecánico por la cordialidad y personalización de las relaciones, la inmovilidad por la iniciativa, reducir la rigidez de las organizaciones...Es la sociedad emergente deseosa de contacto humano, refractaria al anonimato, a las lecciones pedagógicas abstractas, al lenguaje tópico de la política, a los roles distantes y convencionales. Es la moda del descompromiso con el Estado, de las iniciativas locales, de las identidades territoriales, pero también de una más auténtica solidaridad." Ibid, p. 55.

[59] Idem.

[60] LLANO, Alejandro como citado en Ibid, p. 54.

[61] BRODE, Douglas, "Video Veritè: Defining the Docudrama", en *Television Quaterly*, Vol. 20, N° 4, 1984, pp. 7-21. Para la cita p. 8. De igual manera se expresa David Edgar quien como

eventos, y acciones reales. De hecho, y como es el caso de los demás textos audiovisuales, se podría resumir la enumeración precedente diciendo simplemente 'acciones humanas' y ubicando éstas dentro del contexto que las hace propiamente humanas; es decir que sean libres y en vista de la felicidad [62]. Como señala García-Noblejas para los textos periodísticos, pero válidos para todas las profesiones comunicativas [63], éstos "tienen una finalidad exterior a ellos mismos: en principio, y con el logro de determinados fines estrictamente particulares (técnicos) y otros específicos intermedios, están regidos por su axiomática orientación hacia el fin humano (o lo que es igual, el principio motor de las acciones humanas) es decir la felicidad, la vida lograda o vida buena de las personas" [64]. Es decir, se nutren temáticamente de "nuestras principales preocupaciones, sociales o existenciales. Nacimiento, amor y muerte, éxito y fracaso, logro y pérdida del poder, guerras y revoluciones, producción y distribución de bienes, estatuto social de la moralidad, lo sagrado y lo profano, lo cómico, las fantasías compensatorias" [65].

Resulta sintomático a este respecto, el constatar cómo surgen las ideas y guiones que dan lugar a los docudramas. Por ejemplo, en el caso de *Erin Brockovich* [66], Carla Santos Shamberg miembro del equipo de producción y quien llevó la historia a Jersey Films, comenta que fue a través de su quiropráctico que se enteró de la historia: "No podía creerlo cuando mi doctor me contó acerca de su amiga Erin. Parecía increíble que esta mujer dos veces divorciada, con tres niños pequeños, que no tenía nada de dinero, ni recur-

autor de varios drama documentales prefiere hablar de *playwright* antes que de directores o productores. Cfr. EDGAR, David, "Theater of Fact: A Dramatist's Viewpoint", en ROSENTHAL, A., *Why Docudrama...*, cit. pp. 174-187. Para lo dicho, ver p. 175.

[62] GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, "Sobre la constitución de los mundos posibles poéticos", en *Anuario Filosófico*, Vol. XVII, N° 2, 1984, pp. 147-156. Para lo dicho p. 152. "En efecto, la función de los medios consiste en dar a conocer acciones y situaciones humanas concretas, de relevancia social, que acaecen en unas determinadas circunstancias. Al hacerlo ofrecen, simultáneamente, innumerables representaciones parciales de la vida humana, en su inabarcable riqueza de facetas." MUÑOZ-TORRES, J. R., op. cit., p. 162.

[63] GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *Medios de Conspiración...*, cit., pp. 45-46.

[64] GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, "Discurso periodístico y Sociedad: Un relato posible", en BARRERA, Carlos y JIMENO, Miguel Ángel (eds.) *La Información como relato*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1991, pp. 119-152. Para la cita p. 121.

[65] PAVEL, Thomas como citado en GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *Comunicación y Mundos...*, cit., p. 209.

[66] *Erin Brockovich*, Dir.: Steve Soderbergh, Interpr.: Julia Roberts, David Finney, Aaron Eckhart, Peter Coyote, Prod.: Jersey Films, Columbia TriStar, 2000.

sos, ni educación formal alguna, hubiera ella sola armado este caso", y añade "el hecho que la pasión de una mujer haya tenido tal efecto en tantas personas a su alrededor, mientras que al mismo tiempo transformaba completamente su vida, era el material ideal para la pantalla"[67]. En 1993, Erin y Ed agruparon más de 600 acusaciones y se asociaron con una poderosa firma jurídica para ir tras PG&E, una compañía de cerca de 30 billones de dólares. Como resultado de sus esfuerzos, PG&E arregló fuera de la corte con los acusadores por 333 millones de dólares; este se convirtió en el arreglo fuera de corte más grande jamás pagado en juicio de acción directa en la historia judicial de los Estados Unidos.

Cosa similar sucede en *The Hurricane*. Armyan Bernstein, productor y uno de los guionistas de esta película, comenta que estuvo cerca de 10 años detrás de este proyecto, y lo que atrajo su atención fue descubrir que hubo un grupo de personas, Lesure Martín y 'los canadienses' que se involucraron en el caso de Reuben '*Hurricane*' Carter, boxeador afroamericano que había sido condenado por asesinato, y "que hicieron lo que nadie que yo conozca jamás había hecho. Invirtieron cinco años y medio de sus vidas y todo su dinero tratando de probar su inocencia y conseguir su libertad"[68]. Y la lista de ejemplos, en referencia a lo que se convierte en el objeto de la enunciación de un docudrama, podría continuar.

Sin embargo, no se puede perder de vista que las acciones humanas no se dan en el vacío, aisladas; ni son todas ellas susceptibles de ser captadas sin más por las cámaras. Se necesita de las convenciones dramáticas hábilmente empleadas por guionistas, directores y productores para ponerlas de manifiesto. Según Edgar quizá esa sea una de las diferencias entre el relato histórico y el drama-documental: un historiador puede realizar aseveraciones -y sustentarlas- acerca de las maquinaciones y juegos políticos de un rey, de un gobernante, o de un político; pero sólo un autor dramático puede demostrar cómo todo ello "se manifiesta en el alma humana: la depresión, la paranoia, incluso la glorificación de la avaricia que tiene lugar en las mentes de los hombres y mujeres cuyos rostros públicos y privados se encuentran enfrentados"[69]. De ahí que el atractivo de estos textos reside, en opinión de Edgar, en

[67] SANTOS SHAMBERGH, Carla, *The Story, Features*, en *Erin Brockovich*, DVD version, Universal Home Video, 2000.

[68] BERNSTEIN, Armyan, *Docudrama: What Responsibility Do Filmmakers Have for Telling true-life Stories?* , Noviembre 11, 2000. Date of access: July 22, 2001. http://www.ncarts.edu/film/cinethics/docudrama.pdf. Este panel se realizó en el marco de la Cinethics Conference organizado por la North Carolina University.

[69] EDGAR, D., op. cit., p. 182.

la capacidad de mostrarnos no que ciertos acontecimientos ocurrieron o incluso el porqué ocurrieron "sino en el cómo ocurrieron: cómo seres humanos reconocibles gobiernan, luchan, juzgan, conocen, se enfrentan, negocian, suprimen y derrocan a sus adversarios"[70].

Esto implica recordar con Schneider que, más allá de todas las preocupaciones justificadas acerca de la autenticidad histórica en la realización de docudramas, "decir la verdad [*to speak the truth*] tiene que ver no sólo con los datos sino con los sentimientos"[71]. A esto también se refiere Barry Bloustine, guionista y director de *Beyond the Mat*, al compartir su experiencia en relación a *The Hurricane*: "con lo que se queda uno al terminar de ver esta película es una cosa más importante, el ver la espiritualidad de una persona, o una persona sobreponiéndose a la adversidad y cambiando. Eso es mucho más una historia inspiradora con la que las personas pueden quedarse después de ver esta película, que el debatir acerca de ciertos 'hechos' en ella"[72]. De igual modo Steve Lipkin subraya la coincidencia de filmes aparentemente distintos en materia y ámbitos como *JFK*, *Schindler's List* y *In the Name of the Father*[73] cuando pone de relieve su temática: "son comparables en la medida que argumentan que la injusticia aparece cuando los sistemas sociales van mal"[74]. De ahí que hay que entender que en los docudramas no hay una preocupación estricta por eventos reales singulares, sino lo que es posible decir de la condición humana: de sus aspiraciones, de su obrar, de sus sentimientos, desde esos acontecimientos. La controversia alrededor de *The Hurricane* puede servir como ilustración.

> La historia que yo quería contar tenía que ver con 'transformación': la implicada en aquella frase que Reuben dice 'El odio me metió aquí, el amor me sacó'. (...) Hay algo en el contenido de esta película que sirve como inspirador y es el que de algún modo construye puentes entre razas, echa una mirada al racismo y a lo que es el prejuicio. Pero pienso, más importante, que es inspiradora por el hecho que las personas pueden cambiar y nosotros decidimos tocar ese tema. Nosotros no contamos la histo-

[70] Idem.

[71] SCHNEIDER, Alfred, "Walking a Fine Line with Docudramas", en *Broadcasting*, Vol. 109, N° 24, December 9, 1985, pp. 30-34. Para la cita p. 34.

[72] BLOUSTINE, Barry, *Docudrama: What Responsibility Do Filmmakers Have for Telling true-life Stories?*

[73] Dir.: Jim Sheridan, Interpr.: Daniel Day Lewis, Emma Thompson, Prod.: Hell's Kitchen Films, Universal Pictures, 1993.

[74] LIPKIN, Steve, "Defining Docudrama: *In the Name of the Father, Schindler's List*, and *JFK*", en ROSENTHAL, *Why Docudrama...*, cit., pp. 370-383. Para la cita p. 373.

ria del modo que otras personas querían que la contáramos. Pienso que a mí no me hubiera gustado esa película. Su versión de estos asuntos. No los hubiera atacado. Hubiera dicho ese es su punto de vista de esta historia[75].

3.1. *Cuando lo particular se vuelve accesorio*

Se puede decir entonces que el objeto de enunciación de los docudramas lo constituyen las acciones humanas dentro del complejo entramado de sentimientos y hábitos; de inteligencia y voluntad; de libertad, que son las características que en realidad hacen humanas tales acciones. Necesariamente pues la prudencia, la justicia, la fortaleza, la templanza, al igual que sus contrarios y sus correspondientes rastros sensibles, se convierten en el patrón aglutinador alrededor del cual se construye la representación. Los acontecimientos históricos singulares, al igual que las personas concretas involucradas en ellas, convertidas en personajes, funcionan en principio como meros instrumentos narrativos y dramáticos; es decir, simple ocasiones para poner de relieve los mencionados elementos del obrar humano: cómo una persona sin ningún tipo de educación formal en el área legal puede llegar a poner de rodillas a una gran compañía al conseguir llevarla a juicio (*Erin Brockovich*); o, cómo la información de un director de investigación de una gran tabacalera permite sacar a la luz la irresponsabilidad de estas compañías en su afán por incrementar ventas escondiendo resultados de investigaciones médicas (*The Insider*[76]).

En esta tesitura David Rintels, guionista de docudramas y ex presidente de la *Writer's Guild of America*, delimita la manera en que los guionistas se aproximan a su material, al indicar que lo que se hace es intentar "presentar la esencia de los acontecimientos y capturar la verdad de la historia general"[77]. De ahí provienen una serie de decisiones acerca de qué se debe cortar, qué se debe condensar, qué caracteres convertidos en personajes son esenciales para la historia que queremos contar, cuáles los unimos en uno sólo, cuáles dejamos afuera. "Pienso que como *filmmaker*, uno siempre está intentando aprehender la verdad", comenta Blaustein.

[75] BERSTEIN, A., *Docudrama: What Responsibility Do Filmmakers Have for Telling true-life Stories?*

[76] Dir.: Michael Mann, Interpr.: Al Pacino, Russell Crow, Christopher Plummer, Prod.: Blue Light Productions, Forward Pass, Kaitz Productions, Mann/Roth Prod., Touchstone Pictures, 1999.

[77] RINTELS, David, citado en DAVIDSON, Bill, "TV's Historical Drama: Fact or Fiction?" En JACOBS, Lewis, *The Documentary Tradition*, W.W. Norton & Company, II ed., New York, 1979, pp. 557-562. Para la cita p. 559.

> Uno intenta mantenerse lo más apegado a la verdad como le es posible, teniendo en cuenta la intención que uno tiene de decir ciertas cosas. Esto es lo que hacemos en un documental. Uno presenta la verdad como la ve. Pero cuando se hace drama, se trata de drama. Y a veces en orden a conseguir que algo resulte más atractivo, uno puede condensar personajes; puede cambiar ciertas cosas que resultan un poco distintas. Pero la pregunta que uno se tiene que hacer es 'estoy aún tocando la esencia de la verdad [de la historia]'?[78]

Y eso es lo Steve Soderbergh admite haber hecho en *Erin Brockovich*: "Yo sentí que parte de mi trabajo era familiarizarme lo más que pudiera con todos los hechos relacionados con el caso y asegurarme que no hubiera nada en el guión que hubiera sido innecesariamente provocativo o creado sólo para obtener un efecto dramático"[79].

Si se trata de hablar de lo general antes que de lo particular, y obviamente diseñando las estrategias narrativas y dramáticas en función de ello, podría decirse que los docudramas terminan en un *kathólou* para utilizar la terminología de Lausberg; es decir, en "una totalidad rápida y esencial en la que el detalle no responde tanto a un paralelo con la realidad, como a la función que desempeña dentro del conjunto construido"[80]. Según este mismo autor el *kathólou* "tiende a unir íntimamente y con sentido, mediante la verosimilitud y la necesidad, el proceso del acontecer, convirtiéndolo así, de una serie de detalles, en un conjunto cerrado"[81]. Ello implica la construcción de un cosmos artificial, un universo de discurso, o mundo posible poético que -de suyo- ya no responderá necesariamente, y punto por punto, a los principios del nuestro. Tiene sus propios principios que le vienen 'de fuera' -aquellos delimitados por guionistas, directores, productores, etc.- y son los que establecen la finalidad de las acciones que ahí se desarrollan determinando la 'felicidad' de sus 'habitantes'.

Los docudramas al hablar de asuntos como el mal, el amor, la injusticia, la perseverancia, la libertad política, el dolor, la muerte, a través de historias reales los hacen asequibles, los tangibilizan, puesto que los configuran en

[78] BLAUSTEIN, Barry, *Docudrama: What Responsibility Do Filmmakers Have for Telling true-life Stories?*

[79] SODERBERGH, Steve, *The Story, Features*, en *Erin Brockovich*, DVD version, Universal Home Video, 2000.

[80] LAUSBERG, Heinrich, *Manual de Retórica Literaria*, Gredos, Madrid, 1966-68, Vol. II, p. 452.

[81] Ibid, p. 453.

"términos de valores que –al encarnarse como virtudes o vicios de los personajes– así resultan racional y vitalmente comprensibles"[82]. Porque permiten al espectador ver surgir o desvanecer ante sus ojos, en el paso de un antes a un después de una acción más o menos arriesgada y verosímil, la conexión y consistencia de aquello que aparecía como fragmentario o disperso[83]. Y lo hacen, como apunta García-Noblejas, de un modo analógico. "La analogía funciona al presentar sentimientos que son manifestación y que, por tanto, reenvían sistemáticamente y sin contraposición, a los hábitos"[84]. Si de lo que se ocupan los docudramas, entonces, es de presentar emociones o sentimientos –y por implicación, hábitos, puesto que son precisamente rastros sensible de éstos- resulta que queda asegurado un punto de referencia concreto con el espectador, pues como dice Aristóteles "las afecciones del alma son siempre las mismas para todos, y aquello de lo que éstas son imagen, las cosas reales son también las mismas"[85]. Y ello independientemente de los niveles de conocimiento histórico o interés previos.

> Se podría indicar entonces, sin mayores inconvenientes, que los docudramas se entienden "dialógicamente planteados *ad hominen*, y no directamente *secundum veritatem*, (...) aunque el contenido del enunciado si es efectivamente poético –y no retórico– se constituye como argumento *secundum veritatem* a través del sentido o información que presenta"[86]. Sentido, puesto que hablamos de acciones humanas, que tomará forma en "la congruencia con la conciencia vital de las personas que acceden a una información de este tipo"[87].

Es quizá en este punto desde donde se formulan múltiples ataques contra el carácter documental –y el modo en sí– del docudrama. En los argumentos más básicos y por lo tanto menos serios, se desecha cualquier valor documental del texto por la extremada carga emocional, excluyendo gratuitamente cualquier posibilidad de relación entre lo racional –desfigurado en su

[82] GARCÍA-NOBLEJAS, J.J., *Comunicación y...*, cit., p. 228.

[83] Idem

[84] GARCÍA-NOBLEJAS, J.J. , *Sobre la constitución...*, cit., p. 154.

[85] ARISTOTLE'S, *Categories and De Interpretatione*, Translated with notes and glossary by J.L. Ackeill, Claredon Press, Oxford, 1963, 16a 5-10.

[86] GARCÍA-NOBLEJAS, J.J. , *Sobre la constitución...*, cit., p. 149.

[87] GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, "Información y Conocimiento", en YARCE, Jorge (ed.), *Filosofía de la Comunicación*, Pamplona, Eunsa, 1986, pp. 111-149. Para la cita, ver p. 139.

reduccionismo– y lo emocional en orden al conocimiento de la realidad. En estos comentarios lo que parece perderse de vista es aquello de lo que realmente hablan los docudramas en los términos que se ha comentado a lo largo de esta exposición, y de los modos adecuados para hacerlo. Por otra parte, parecen dejar de lado el papel que lo emocional –entendido lejos de posturas emotivistas pero reivindicando su importancia en el ámbito cognoscitivo y vital– juega, no sólo en la puesta en forma y fruición de relatos audiovisuales, sino en la aprehensión cabal de la realidad humana: espiritual, vital y física. Por ejemplo, en relación al rendimiento cognoscitivo del arte, Innerarity sostiene que el

> presentar la condición humana de una forma que nos es inédita pero familiar a la vez, pues todo el mundo entiende el dolor y el llanto, cualquiera sabe de amores y traiciones– puede ser de gran relevancia en una sociedad precipitadamente dividida entre legos y competentes. El mundo del arte permite enriquecer las experiencias sin que dejen de ser nuestras. Por eso puede contribuir a que deje de ser necesario adquirir competencia técnica a cambio de rudimentalismo cultural o pagar con un analfabetismo tecnológico la privacidad llena de sentido[88].

En el caso de los docudramas siendo los asuntos humanos su objeto de representación no puede aplicárseles, si de establecer un acceso a la realidad de dichos asuntos se trata, lógicas del decir proposicional o normas de estricta eficacia técnica. Y ello porque, como dice Innerarity, incluso "la dicotomía de lo verdadero y de lo falso es existencialmente inexacta." Y lo es, porque "un acto humano no está perfectamente situado cuando se dice de él que está en la verdad o en la falsedad; nuestra complicación mental, los mil matices de la susceptibilidad, de la coquetería y de la ambivalencia desafían la alternativa polar del error y la verdad.[89]" Se hace necesario pues la inclusión de estos matices, en la medida que sea posible, para intentar representar y dar sentido a los eventos narrados en los docudramas[90].

[88] INNERARITY, D. *La filosofía...*, p. 55.

[89] Ibid, p. 72.

[90] Como sugiere Innerarity para el caso del arte y la filosofía donde puede presentarse radicalmente la escisión entre racional y emocional, "reconocer que existe una dimensión cognoscitiva en el arte y una dimensión artística en la filosofía se presenta como la única manera de superar la estéril contraposición entre el discurso de la verdad objetiva y el de la ficción fantasiosa." Ibid, p. 57

3.2. *Del pasado imperfecto al presente por corregir*

Ahora bien, es de rigor reconocer que este amalgamarse de emociones y valores en los mundos propuestos por los docudramas presentan un amplio campo para la argumentación retórica, especialmente si la consideramos en relación a la dimensión documental y a la naturaleza narrativa audiovisual de estos textos. ¿Cómo es posible esto? Para aclarar el panorama habría que comenzar por indagar acerca de la naturaleza argumentativa del docudrama y ubicarlo dentro de un género específico. Considerados su temática y sus rasgos textuales, habría que situarlo en el género epidíctico o demostrativo[91]. En los docudramas, de entrada, como en los enunciados epidícticos, se asume o se presume un acuerdo tácito *–res certa–*[92] acerca de la materia que se representa, las acciones humanas, y sobre la necesidad de alabarlas o vituperarlas, de elogiarlas o no[93]. Además al igual que en los enunciados demostrativos, el docudrama como texto audiovisual no exige la presencia manifiesta de ningún sujeto de la enunciación[94]. Sin embargo, es preciso mantener presente, como nos recuerda García-Noblejas, que el discurso epidíctico recibe "la calificación técnica *al plantear en el enunciado* que la materia sobre la que se versa se toma como *res certa* (...) lo que no impide que esa materia no sea realmente *certa*, es decir consensual o realmente digna de alabanza o vituperio"[95].

Sin embargo, al recordar el carácter de totalidad rápida y esencial que asume el docudrama –incluidas las operaciones que formalizan su contenido e impregnan todo el texto– es posible plantear en el enunciado una situación como realidad cierta, o saber común, sin que ésta posea en realidad tal entidad. No sólo porque no es compartido, sino porque a pesar de la verosimilitud que exhiben, la necesariedad no es el rasgo acompañante de los asuntos que ahí se representan. De hecho no resulta difícil explicar las múltiples posibilidades de estructurar la historia, debido a la propia naturaleza narrativa, de manera que se elogie o desprecie aquello que no es digno de tal alabanza o desprecio[96]. Pero además es posible que al amparo de un pacto de lectura

[91] Cfr. ARISTÓTELES, *Retórica*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1971, traducción de Antonio Tovar, 1366 a 24;1366b 1-34.

[92] Ibid I 10, 1368a 28.

[93] Ibid, I 3, 1358b 14-15;1367b 21.

[94] Cfr. GARCÍA-NOBLEJAS, J.J., *Poética...*, cit., p.170. Además nota 322. Para el caso de los textos audiovisuales cfr. CHATMAN, Seymour, *Coming to Terms. The Rethoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, 1990. p. 188.

[95] Ibid, p. 171.

[96] Cfr. IDROVO, S., op. cit., pp. 85-113.

planteado como epidíctico, es decir planteado como 'cosa sucedida', 'materia *certa* y/o consensuada', se argumente la realidad de modo judicial sobre asuntos pasados y/o de modo deliberativo respecto del futuro [97]. En otras palabras, se realiza un cambio de modo argumentativo manteniendo un pacto de lectura que sigue los parámetros indicados anteriormente y que no se corresponde con el nuevo tipo de argumentación. Esta sutil alteración es posible debido a las funciones retóricas que pueden asumir los distintos mecanismo narrativos. Entre éstos se encuentran, como señala Chatman: las caracterizaciones de los personajes secundarios y/o principales, los reordenamientos cronológicos, las retrospecciones interiores, entre otros [98].

En esta misma línea, Liptkin sostiene, por ejemplo, que en los docudramas la re-creación y ficcionalización aseguran [justifican] la *suspension of disbelief* en la medida en que el texto indique su relación con la 'actualidad'. El docudrama como texto audiovisual presenta versiones recreadas de personas, lugares, acciones y eventos actuales [reales], aproximándose en cierto grado al *look*, o aspecto de lo conocido de esas personas, lugares, acciones y eventos. "El modelaje" que tiene lugar en los docudramas indica este autor, "es estrictamente icónico, su validez entonces depende (como es el caso con cualquier modelo) del grado en que la analogía entre lo significado (lo original, los asuntos reales) y el significante (su re-creación cinemática) exista. El modelaje invita a la colaboración pidiendo la aceptación de la premisa de que el modelo, la analogía, es válida." El modelaje, continua Liptkin, ofrece proximidades figurativas. Funciona a través de una serie de premisas del tipo 'que pasaría si'; es decir, el material modelado sugiere, basado en el presupuesto de que si todo lo representado se ve, suena y sucede de esta manera, que el resto, lo desconocido, incierto, el material más especulativo, debe ser aceptado como su consecuencia. "Si se acepta el parecido con la apariencia original de los eventos, entonces se está más dispuesto a aceptar la visión del filme acerca de la verdad histórica y moral" [99]. En este sentido la dimensión documental del docudrama serviría como el garante en credibilidad del mensaje ofrecido al espectador en una de las formas del drama: el melodrama, con

[97] Idem.

[98] CHATMAN, S., op. cit. p.291. La 'función retórica' de Chatman, como él mismo señala, no se diferencia en mucho de la 'dimensión retórica' que Booth sostiene como ineludible en cualquier texto literario. Cfr. BOOTH, Wayne, *La retórica de la ficción*, Bosch Casa Editorial S.A., Barcelona, 1974.

[99] LIPKIN, Steve, "Quiz Show as Persuasive Docudrama", en *Images*, Vol. 1, August 1996, date of access: July 24, 2001, <http://www.imagesjournal.com/issue01/features/quiz.htm>

su énfasis en lo emocional y en lo psicológico y su característica modal de restablecer y recobrar ciertas estructuras morales perdidas [100].

Lipkin analiza el caso de *The Quiz Show* [101] y explica que la película al recrear este episodio escandaloso de la televisión estadounidense ofrece un argumento moral más focalizado: la fuente del escándalo fue la avaricia de los participantes, de la cadena de televisión y de los anunciantes, sí, "pero encendida por una chispa de anti-semitismo. Charles Van Doren fue derrumbado por su propio elitismo social e intelectual" [102]. La argumentación se desarrolla a lo largo del film subrayando a través de diálogos, encuadres, contraste de secuencias, y vestuarios, la etnicidad de Stempel, Goodwin y Van Doren: judíos los dos primeros, el segundo perteneciente a la clase alta del este. Van Doren reemplaza a Stempel en el juego de *Twenty-One*, pero el prestigio de su familia y su status social no impiden que se una al juego antisemita de las cadenas y que más tarde sea expuesto como un tramposo [103]. Lipkin argumenta que en la medida que la re-creación de los eventos reales se parezca más a lo que el público conoce acerca del episodio será más fácil que acepte la argumentación del docudrama, convenciendo al espectador de que "es apropiado lógica y emocionalmente asociar una proximidad cinemática con verdad moral" [104].

De modo similar se pronuncia Edgar cuando en referencia al llamado *documentary theater* –y enteramente aplicable al docudrama– habla de la utilización de ejemplos históricos, de eventos y personas reales como modo de dar credibilidad al análisis de un autor acerca de los increíbles acontecimientos de nuestro tiempo [105].

Pero no es sólo la proximidad cinemática o los eventos reales los que pueden ser utilizados como fundamentos de una argumentación retórica sino, y

[100] LIPKIN, S. "Defining Docudrama" op. cit., p. 373 y ss. John Cawelti explica el atractivo del melodrama desde su capacidad de "afirmar algún principio convencional o filosófico como la base inherente del orden cósmico ilustrando cómo trabaja este principio a través de las vidas de personajes buenos y viciosos." CAWELTI, John G., *Adventure, Mystery, Romance*, University of Chicago Press, Chicago, 1976, p. 262.

[101] *The Quiz Show*, Dir.: Robert Redford, Perf.: Kevin Costner, Prod. Baltimore Pictures, Hollywood, Wildwood Enterprises, 1994.

[102] LIPKIN, S., Quiz Show as...,

[103] Idem.

[104] Idem. Siguiendo esta misma línea Lipkin analiza *JFK*, *Schindler's List* y *In The Name of the Father* en LIPKIN, S., "Defining Docudrama" op. cit.

[105] EDGAR, op. cit., p. 178.

quizá de modo mucho más efectivo, la presentación en estos mundos narrativos de ejemplos: historias reales que son consideradas como casos particulares que ilustran una situación específica en un contexto más general. Estas situaciones pueden ser reductivamente ideológicas y/o más bien vitales, cuando el lugar a partir del cual se exhorta o disuade es la felicidad y los modos de lograrla. Kirwan comenta al respecto que el asunto sobre el que se argumenta retóricamente "es manipulado por el entinema, el ejemplo o la máxima, con el fin de forzar una evaluación, es decir, no para probar algo, sino para persuadir" [106]. Y sucede que los ejemplos de tipo histórico, como los que toman forma en los docudramas, son los resortes deliberativos más adecuados debido precisamente a su naturaleza narrativa que permite la mezcla de referencias "a lo verdadero y también a lo mitológico e imaginario" [107], y también porque no son "inventados para el caso concreto del enunciado en que se utilizan" [108]. Lo que facilita que, dentro del conjunto poéticamente verosímil, se establezca con técnicas retóricas como la mencionada, cuestiones y modos de vida ajenos a la experiencia de un momento histórico y/o a los criterios que marca la conciencia de la dignidad humana.

Al hacerlo el docudrama se coloca más cerca de los llamados enunciados deliberativos en los que el "destinatario es considerado como miembro de una asamblea decisoria, cuyo carácter es siempre ambivalente, entre ambos extremos: participa en una decisión (democrática), en la que no necesariamente es árbitro o espectador aunque tenga algo de ambas configuraciones"[109]. Se trata de un espectador al que hay que convencer de una tesis y a quien se le presenta un ejemplo del pasado para que juzgando de él decida sobre cuestiones similares venideras. En la más fiel tradición aristotélica, este sería el mejor modo de hacerlo pues como sostiene el Estagirita "por el pasado juzgamos augurando el futuro" [110].

Así pues, y una vez realizado el sutil cambio de modo argumentativo, en aquellos docudramas en los que se argumenta deliberativamente, se prefiere representar un acontecimiento concreto en relación a cuyo desenlace se construye la argumentación. El desenlace mostrará la utilidad o desventajas

[106] KIRWAN, James, *Literature, Rhetoric, Metaphysics. Literary Theory and Literary Aesthetics*, Routledge, London, 1990, p. 126.

[107] GARCÍA-NOBLEJAS, J. J. *Poética...*, cit., p. 287. Nota 560. Cfr. ARISTÓTELES, *Retórica*, cit., 1393 a 27-1393b 4, y ss.

[108] Idem.

[109] GARCÍA-NOBLEJAS, J. J. *Poética...*, cit., p. 282.

[110] ARISTÓTELES, *Retórica*, cit., I 1368 a 30-31.

de aquel asunto sobre el que se delibera. Lo que sucede es que esta argumentación no es ni mucho menos explícita sino establecida dentro del universo del texto a través de los distintos mecanismo narrativos: historia, personajes, narrador, etc. Es ilustrativo de este respecto considerar el caso de *Thirteen Days*. En este filme se recrean las casi dos semanas de octubre de 1962 en las que la III Guerra Mundial estuvo muy cerca de estallar y cómo fue manejada la crisis desde la Casa Blanca y el Pentágono. Si se lo compara con su similar televisivo, *Los mísiles de octubre* se puede decir que éste último provee de más información desde el lado soviético. *Thirteen Days* al contrario subraya la incertidumbre de tener que negociar con Nikita Khrushchev, quien muchos pensaban había sido depuesto en medio de la crisis, pero desde el lado americano. Kennedy, por otra parte, se presenta como un cauteloso y pensativo *primus inter pares* quien conscientemente está evitando caer en la III Guerra Mundial, habiendo aprendido bien la lección ofrecida por Barbara Tuckman en su libro *The Guns of August* (1962). En él, la autora demuestra que la I Guerra Mundial comenzó porque líderes de varios países, en base a información incompleta, dieron órdenes irreversibles que desataron movimientos militares que no pudieron ser deshechos más tarde.

Hasta aquí simplemente una nueva versión de un acontecimiento real, originada por el acceso a la información contenida en los llamados *Kennedy tapes* recientemente desclasificados. Lo más interesante, sin embargo, surge de la consideración de los momentos históricos en los que *Thirteen Days* aparece y de las posibles lecturas y aplicaciones que de la argumentación fílmica pueden ser deducidas por los espectadores. El caso de la *Political Film Society* resulta por demás interesante. "El drama de la película parece enseñar lecciones a los americanos quienes a lo mejor deberían reconsiderar la legitimidad de guerras recientes contra Irak y Serbia, donde las opciones diplomáticas pudieron haberse llevado a cabo menos cuidadosamente que en el filme. Por ello, la *Political Film Society* ha nominado a *Thirteen Days* como el mejor exposé y mejor película sobre la paz para el año 2000" [111]. Resuena, en acciones como ésta, el eco de un llamado de atención a los espectadores para que estén vigilantes y exijan de sus gobernantes el ejercicio de la prudencia y la cautela ante la posibilidad de enfrentamientos bélicos futuros.

La fácil transición de una forma supuestamente demostrativa a una deliberativa fue puesta ya de relieve por Aristóteles, al señalar la aplicación de los lugares de la oratoria deliberativa a la epidíctica (demostrativa) y vice-

[111] *Film Reviews*, Political Film Society, «www.geocities.com/~polfilms/thirteendays.html».

versa: "cuando se quiere ensalzar, hay que mirar qué es lo que se podría aconsejar; y cuando se quiere aconsejar, hay que mirar qué es lo que se podría alabar"[112]. Bastaría por tanto, dentro de los microcosmos creados por los docudramas, ofrecer como dignos de alabanza y como consecuencia de ello dignos de resolver el conflicto y obtener el premio diegético, aquellas acciones y valores que se desea aconsejar como soluciones para asuntos prácticos extradiegéticos. Olvidando, o relegando al cajón de los olvidos, que el traslado no puede realizarse sin más, porque aunque la similitud sea asombrosa, las reglas que rigen los universos del discurso vienen establecidos por el sujeto de la enunciación, mientras que en el de todos los días prima o debería primar, las decisiones humanas libres y responsables frente a los asuntos trascendentales que se ofrecen como objeto de enunciación en dichos textos audiovisuales.

4. *Y del futuro ¿qué?*

Por un lado, las posibilidades discursivas del docudrama, poéticas y retóricas, abren a los autores y poetas del nuevo milenio un panorama amplio de oportunidades. La dimensión narrativa de estos textos, con su capacidad de dotar de sentido al caos informe de los datos, al tiempo que involucra las emociones y reclama en principio –otra cosa es que no se de siempre– la aplicación de la razón para encontrar ese sentido y contrastarlo con la realidad del mundo vital y de la condición humana, los constituyen en modos expresivos muy en sintonía con la situación del sujeto posmoderno[113].

Puede por tanto ayudar en la búsqueda, re-descubrimiento y profundización de la siempre sorprendente naturaleza humana, iluminando con sus ejemplos y su argumentación *ad hominen* , valores vitales perdidos entre las bóvedas fácticas de los racionalistas y la disolución nirvánica de los nihilistas. Entre esos 'rescates pendientes' es urgente que se dé prioridad a aquellos 'sentimientos delicados'o 'afectividad tierna'[114] de los que habla Dietrich von Hildebrand, y que una vez rescatados permitirían re-encontrar la capacidad

[112] ARISTÓTELES, *Retórica*, cit., I 1368 a 6-8.

[113] Cfr. FERRÉS, Joan, *Educar en una cultura del espectáculo*, Paidós, Barcelona, 2000, pp. 167-170. Además todo el capítulo 1.

[114] VON HILDEBRAND, Dietrich, *El Corazón*, Palabra, III ed., Madrid, 1998. Especialmente capítulo III. Von Hildebrand entiende esta afectividad tierna como 'la de carácter específicamente humano y personal', (p. 93) alejada de la afectividad enérgica que se centra en sentimientos como la ambición, el deseo de poder, la codicia o la lascivia, pasiones que han sido utilizadas extensamente por el arte. (p. 94)

de conmoverse frente aquello que lo merece, posibilitando una toma de postura acorde con la relación verdad-bien-belleza. "Conmoverse ante la belleza sublime de la naturaleza o del arte o de alguna virtud moral como la humildad o la caridad es permitir que penetre en nosotros la luz interior de tales valores y abrirse a su mensaje de lo alto. Es una rendición que implica reverencia, humildad y ternura"[115]. Al hacerlo, el sujeto se coloca en situación de aprehender estos valores y emplearlos en su contrastar la realidad con su situación vital. Se abre paso así a la verdadera experiencia afectiva que exige preguntar si la situación objetiva reclama felicidad, alegría o dolor y que permite las experiencias afectivas sobreabundantemente espirituales[116].

El docudrama puede además, como indica Barbara Trent, productora de documentales pero comentando acerca del docudrama, ser usado eficazmente para iluminar asuntos que necesitan ser sacados a la luz ofreciendo una mejor comprensión del 'otro' y de la realidad social que nos involucra a todos[117]. Entre estos asuntos se encuentra sin lugar a dudas el tema de la globalización, y su colateral, la interculturalidad. Esto se entiende en el contexto de la importancia que tienen las narraciones para hablar de la cultura en la que su papel va más allá de ser un recurso. "Todo discurso socioeconómico puede ser leído como narrativa, y más aún cuando se refiere a los movimientos globalizadores, donde lo que el discurso tiene como portador de sentido y referencia está indeciso" dice García-Canclini. Y continúa

> ¿A dónde nos conducen los movimientos financieros? ¿Qué tipo de sociedad se está formando con la acumulación de migrantes? Lo imaginario es una dimensión de su 'realidad'. Esos trabajos con lo imaginario, que son las metáforas y narrativas, son productores de conocimiento en tanto intentan captar lo que se vuelve fugitivo en el desorden global, lo que no se deja delimitar por las fronteras sino que las atraviesa y las ve reaparecer un poco más adelante, en las barreras de la discriminación. Las metáforas tienden a figurar, a hacer visible, lo que se mueve, se combina o se mezcla. Las narraciones buscan trazar un orden en la profusión de los viajes y las comunicaciones, en la diversidad de 'otros'[118].

[115] Ibid, pp. 42-43.

[116] Ibid, p. 100.

[117] TRENT, Barbara, *Docudrama: What Responsibility Do Filmmakers Have for Telling true-life Stories?*

[118] GARCÍA-CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 58.

En esta búsqueda de sentidos y explicaciones, no sorprende demasiado, que en plena reunión del Grupo de los 8, en Génova, se ruede un documental con el fin de desentrañar la razón de ser de los movimientos anti-globalizantes [119].

Puede, en definitiva, el docudrama colocar ante los ojos sin identidad del sujeto posmoderno los relatos que pavimenten el camino hacia esa identidad aún no identificada que lo fractura y dispersa por desconocida. Sobretodo si entendemos con García-Canclini que los "referentes identitarios se forman ahora (...) en relación con los repertorios textuales e iconográficos provistos por los medios electrónicos y la globalización de la vida urbana. [120]"

Pero el docudrama hará todo esto en la medida en que se recuerde que el conocimiento que se requiere de los poetas no es sólo de carácter histórico, con relación a los eventos que se quieren representar; ni discursivo, con relación a las virtualidades que ofrecen las técnicas audiovisuales, sino un conocimiento profundo de la naturaleza humana y de lo involucrado en el obrar de la persona. Junto a ello se requiere además de un compromiso real de transmitirlo lo mejor posible, al límite de las capacidades personales de cada uno. Al mismo tiempo se exige de los espectadores un decidir-se a ejercitar su inteligencia y voluntad, es decir su libertad tanto para aceptar la verosimilitud interna del enunciado como para asumir o no de manera directa las inevitables valoraciones de asuntos ahí representados.

En ambas situaciones se requiere, sobretodo, valor para soltar amarras: dejar de esperar que se nos dé todo resuelto, como dice Blaustein, dejar de esperar que las películas "nos den el alimento en la boca, la información en la boca, para que nosotros podamos decir: 'ésta es la respuesta definitiva'[121]"; en otras palabras, se requiere dejar de buscar certezas, para decidirnos realmente a ir tras de la verdad, porque como explica Llano, "quien busca la verdad no pretende seguridades. Todo lo contrario, intenta hacer vulnerable lo ya sabido pues aspira siempre a saber más y mejor, mientras se goza de las posibles falsaciones de su teoría, ya que suponen un avance hacia el logro de la verdad. [122]"

[119] ZAMORA, Jordi, AFP,20 julio, Génova, Italia.

[120] GARCÍA-CANCLINI, Néstor, *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México, 1995, p. 95.

[121] BLAUSTEIN, B., *Docudrama: What Responsibility Do Filmmakers Have for Telling true-life Stories?*.

[122] LLANO, Alejandro, "Universidad y unidad de vida según el Beato Josemaría Escrivá", en *Romana*, Año XVI, N° 30, Enero-Junio, 2000, pp. 112-125. Para la cita p. 121. Llano contrapone en el artículo el paradigma de la certeza que parece regir en la sociedad actual y lo que supone el paradigma de la verdad.

Se podría decir que el docudrama en la medida que como texto audiovisual hunde sus raíces en acontecimientos reales incorporando convenciones dramáticas para dotarlos de sentido se constituye en un vehículo que permite hablar de situaciones y circunstancias realmente importantes para el ser humano y que no podrían ser tocadas con la misma fuerza y profundidad de otro modo. Esa es su fortaleza. No obstante, lo importante es no encasillarlo en clasificaciones rígidas y mal entendidas que al desconocer su naturaleza narrativa textual den cabida a modos argumentativos solapados los que al ser aceptados bajo pactos de lectura equivocados pervertiría su misma razón de ser como texto audiovisual. Ahí se encuentran sus retos.

Bibliografía citada

ARENDT, Hannah , *De la historia a la acción*, Paidós, Barcelona, 1995.

ARISTÓTELES, *Retórica*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1971.

BAL, Mieke, *Teoría de la Narrativa*, Cátedra, Madrid, 1985.

BARKER, David, "It's Been Real: Forms of Television Representation", en *Critical Studies in Mass Communications*, marzo 1988.

BARTHES, Roland, "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative", *New Literary Theory* , 6, 1975, pp. 237-262.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulations*, Semiotext(e), Nueva York, 1983.

BETTETINI, Gianfranco, *La conversación audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1988.

BOOTH, Wayne, *La retórica de la ficción*, Bosch Casa Editorial S.A., Barcelona, 1974.

BRODE, Douglas, "Video Veritè: Defining the Docudrama", en *Television Quaterly*, Vol. 20, N° 4, 1984, pp. 7-21

CAWELTI, John G., *Adventure, Mystery, Romance*, University of Chicago Press, Chicago, 1976.

CHATMAN, Seymour, *Coming to Terms. The Rethoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, 1990. p. 188.

CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Londres, 1978.

CORNER, John, *The Art of Record. A Critical Introduction to Documentary*, Manchester University Press, Manchester, 1996.

ETTEMA, James S. y GLASSER, Theodore L., *Custodians of Conscience. Investigative Journalism and Public Virtue*, Columbia, Nueva York, 1998.

FEATHERSTONE, Mike, "In Pursuit of the Postmodern: An Introduction", *Theory, Culture and Society*, Vol. 5, No. 2-3, 1988.

FERRÉS, Joan, *Educar en una cultura del espectáculo*, Paidós, Barcelona, 2000.

GANS, Herbert, *Deciding What's News: A study of CBS Evening News, NBC Nightly News, Newsweek and Time*, Vintage, Nueva York, 1980.

GARCIA CANCLINI, Néstor: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, 1989.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor, *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México, 1995.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, Paidós, Buenos Aires, 1999.

GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, "Información y Conocimiento", en YARCE, Jorge (ed.), *Filosofía de la Comunicación*, Eunsa, Pamplona, 1986, pp. 111-149.

_____, "Discurso periodístico y Sociedad: Un relato posible", en BARRERA, Carlos y JIMENO, Miguel Ángel (eds.) *La Información como relato*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1991, pp. 119-152.

_____, "Sobre la constitución de los mundos posibles poéticos", en *Anuario Filosófico*, Vol. XVII, N° 2, 1984, pp. 147-156.

_____, *Medios de Conspiración Social*, Eunsa, Pamplona, 1997.

_____, *Poética del Texto Audiovisual: Introducción al discurso narrativo de la imagen*, Eunsa, Pamplona, 1982.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El Discurso Televisivo: Espectáculo de la Postmodernidad*, Cátedra, Madrid, 1988.

HOFFER, Thomas W. Y NELSON, Richard Alan, "Docudrama on American Television", *Journal of the University Film and Video Association*, vol. 30, n°2, primavera 1978.

_____, "Docudrama", en ROSE, Brian G. (ed.) *TV Genres. A Handbook and Reference Guide*, Greenwood Press, Westport, 1985.

IDROVO, Sandra, *Mundos Narrativos: De verdad o de mentira?*, Guayaquil, 1998.

INNERARITY, Daniel, *La libertad como pasión*, Eunsa, Pamplona, 1992.

_____, *La filosofía como una de las bellas artes*, Ariel, Barcelona, 1995.

_____, *La irrealidad literaria*, Eunsa, Pamplona, 1995.

JAMESON, Frederic, "Posmodernismo y sociedad de consumo", en *La Posmodernidad*, Kairós, México, 1988.

KERMODE, Frank, *El sentido de un final*, Gedisa, Barcelona, 1983.

KIRWAN, James, *Literature, Rhetoric, Metaphysics. Literary Theory and Literary Aesthetics*, Routledge, Londres, 1990.

LAUSBERG, Heinrich, *Manual de Retórica Literaria*, Gredos, Madrid, 1966-68.

LLANO, Alejandro, "Universidad y unidad de vida según el Beato Josemaría Escrivá", en *Romana*, Año XVI, N° 30, Enero-Junio, 2000, pp. 112-125.

_____, *La nueva sensibilidad*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988.

LOZANO, Jorge, *El discurso histórico*, Alianza Universidad, Madrid, 1987.

LYOTARD, Jean-Francois, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

MACINTYRE, Alasdair, *Tras la Virtud*, Crítica, Barcelona, 1987.

MARTÍN-BARBERO, Jesús y REY, Germán, *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Gedisa, Barcelona, 1999.

MILLAN-PUELLES, Antonio, *El interés por la verdad*, Rialp, Madrid, 1997.

MORLEY, David, "El posmodernismo: una guía básica", en CURRAN, James, MORLEY, David y WALKERDINE, Valerie, *Estudios Culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Paidós, Barcelona, 1998.

MUÑOZ TORRES, Juan Ramón, "Objetivismo, Subjetivismo y Realismo como posturas epistemológicas sobre la actividad informativa", en *Comunicación y Sociedad*, Vol. VIII, N° 2, 1995, pp. 141-171.

PAGET, Derek, *No other way to tell it: Dramadoc/Docudrama on Television*, Manchester

University Press, Manchester, 1998.

PRINCE, Gerald, "Remarks on Narrativity" en WAHLIN, Claes (ed.) *Perspectives on Narratology. Papers from the Stockholm Symposium on Narratology*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1996.

_____, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Mouton, Berlín, 1982.

RICOUER, Paul, *Historia y Narratividad*, Paidós, Barcelona, 1999.

_____, *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Ediciones Cristiandad, Madrid, Vol. I, 1987.

ROSENTHAL, Alan, *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*, Southern Illinois University Press, 1999.

_____, *Writing Docudramas*, Focal Books, Boston, 1995.

SCHNEIDER, Alfred, "Walking a Fine Line with Docudramas", en *Broadcasting*, Vol. 109, N° 24, December 9, 1985, pp. 30-34.

SCHOLES, Robert, "Narration and Narrativity in Film", en *Quaterly Review of Film Studies*, Vol. 1, Nº 3, August 1976, pp. 283-296

SCHUDSON, Michael, *The Power of News*, Mass., Harvard University Press, Cambridge, 1995.

SPERRY, Sharon L, "Television News as Narrative", en ADLER, R. y CATER, D. (eds.), *Television as a Cultural Force*, Praeger, Nueva York, 1976.

VON HILDEBRAND, Dietrich, *El Corazón*, Palabra, III ed., Madrid, 1998.

WEINRICHTER, Antonio, "Subjetividad, Impostura, Apropiación: En la zona donde el documental pierde su honesto nombre", en *Archivos de la Filmoteca*, 30 octubre 1998.

WHITE, Hayden, "El acontecimiento modernista", en GARCÍA SELGAS, Fernando y MONLEÓN, José, *Retos de la Postmodernidad*, Trotta, Madrid, 1999.