

Docudramas en la televisión digital: periodismo, simulación y mentiras

Josep Lluís Micó
Universitat Ramon Llull

Índice

1 Presentación	1
2 Objetivos y métodos	3
3 Delimitación conceptual	3
4 La trampa de la verosimilitud	5
5 La ficción como tentación	6
6 Modalidades y combinaciones	8
7 Conclusiones	10
8 Bibliografía	11

Resumen

Los docudramas clásicos se elaboraban a partir de la combinación de realidad, simulación y ficción. En la televisión moderna, algunos de estos espacios tratan de atrapar a los espectadores a través de su intervención en el desarrollo del relato mediante cualquier procedimiento que comporte una cierta interactividad. Así, las llamadas telefónicas, los mensajes de móvil, los correos electrónicos o las posibilidades que la televisión digital terrestre (TDT) está en disposición de ofrecer se convierten en mecanismos para enriquecer las historias y, simultáneamente, captar audiencia. En el presente texto se constata que las producciones de este tipo siguen partiendo de acontecimientos auténticos de interés periodístico. No obstante,

también se observa que el componente espectacular (más allá de lo comentado a propósito de la participación) está tomando una mayor relevancia, en detrimento del carácter informativo. Cuando temáticamente se recurre a situaciones humanas *límite*, la tentación de inventar datos aumenta, con lo que el formato se aleja del rigor y la precisión que reclama el periodismo. Nunca antes las innovaciones tecnológicas, como las relacionadas con la realidad virtual, habían permitido presentar como si fuesen ciertas determinadas acciones inventadas. Sin embargo, el problema no está en la maquinaria o en los programas informáticos, sino en el uso que se hace de ellos. De hecho, también hay profesionales que los emplean para incrementar la calidad de su trabajo.

Palabras clave: Docudrama, documental, géneros, periodismo, televisión, TDT, realidad virtual, tecnología, ética.

1 Presentación

Cada vez más, los géneros y formatos ocupan una posición difícil de concretar entre lo universal (en el caso en que se centrará este

texto, la comunicación audiovisual) y lo particular (un relato singular dentro de este sistema expresivo). Las fórmulas clásicas aportan indicios contextuales sobre los orígenes de las historias y agregan pautas para su interpretación. Sin embargo, hace años que se superó el valor intemporal que poseía la noción de género en la poética clásica. En la cultura contemporánea, caracterizada por la contaminación entre formas y la proliferación de híbridos, es frecuente que demos con obras audiovisuales que hayan absorbido propiedades de modelos diversos. La ficción se alimenta de la historia, las biografías se dramatizan y el periodismo toma elementos de la ficción, hasta que se cierra el círculo.¹ Al margen de la existencia de géneros puros, la situación actual (sobre todo en la televisión) ha supuesto la aparición de fórmulas mixtas, como el “falso documental”, que responden a patrones complejos y que complican la elaboración de cualquier taxonomía.²

Los docudramas,³ producciones que hermanan fragmentos de realidad con porciones de reconstrucción o simulación, cuentan con antecedentes desde los primeros años de la historia de la información audiovisual, como demuestra el noticiario “La marcha del tiempo” (“The march of time”), estrenado en Estados Unidos en 1935.⁴ Inicialmente en la televisión había espacios de este tipo que en-

salzaban tanto a personajes comunes como a sujetos destacados a los que sus familiares y amigos homenajearon a través de abundantes recuerdos y curiosidades de perfil humano. También se podía encontrar bloques (presumiblemente) informativos sobre sucesos escabrosos en los que se hurgaba sin pudor con la finalidad de extraer los secretos más oscuros. Las producciones espectaculares que sometían hechos verídicos a un tratamiento dramático (representados por sus propios protagonistas o por actores) fueron habituales en los años setenta. El canal estadounidense PBS lanzó en 1973 “Una familia americana” (“An american family”),⁵ una serie en la que durante siete meses un equipo de producción grabó la vida cotidiana de los Loud en Santa Ana, California. Entre los momentos más intensos de este documento estuvieron la petición de divorcio de la señora Loud a su marido y la declaración de homosexualidad del hijo mayor del matrimonio, Lance.

Dos décadas después, la aceptación popular del formato era tal que los canales competían abiertamente por ellos. Todavía hoy los docudramas y la tele-realidad (*reality shows*) siguen concentrando muchas de las peculiaridades que acabamos de enumerar: abordan acontecimientos reales y de actualidad (en última instancia, contenidos informativos), pero les dan un enfoque que desfigura sustancialmente estas presuntas noticias. Como

en: Fielding, R. (1978). *The March of Time, 1935-1951*. Nueva York: Oxford University Press.

⁵ Ruoff, J. (1996). “Can a documentary be made of real life?: the reception of An American Family”. En Crawford, P. I.; Hafsteinsson, S.B. *The construction of the viewer: media ethnography and the anthropology of audiences*. Dinamarca: Intervention Press-Nordic Anthropological Film Association, p. 270-296.

¹ Se comenta más detalles en: Rosenthal, A.; Corner, J. (eds.) (2005). *New challenges for documentary*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.

² Monterde, J.E. (2004). “Algunas observaciones sobre el documental histórico”. *Trípodos*, núm. 16, p. 23-36.

³ La denominación y sus significados se extraen de: Maqua, J. (1992). *El docudrama: Fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra.

⁴ La serie fue estudiada con profusión de ejemplos

la censura política o las presiones económicas, el mal uso de las nuevas tecnologías (televisión digital terrestre -TDT-, internet, etc.) puede aumentar estas desviaciones. Lo veremos a continuación.

2 Objetivos y métodos

El objetivo general de esta investigación es analizar la vigencia y las propiedades del formato híbrido del docudrama o dramático documental, especialmente en los programas con una marcada vocación informativa o periodística, en la televisión de la era digital,⁶ un propósito que se concreta:

- A través del estudio de las repercusiones que han tenido ciertas innovaciones tecnológicas sobre este tipo de producciones, desde sus orígenes en el cine hasta el momento actual en la TDT: mejoras en los equipos técnicos, incremento de la agilidad narrativa, incorporación de la realidad virtual a la narración, participación del público en el relato informativo, etc.⁷
- Mediante un trabajo de campo que consiste en el comentario de ejemplos erróneos o incorrectos (tanto en su vertiente técnica como en la ética o deontológica) y de casos acertados (por su equilibrio entre la base periodística y el complemento de la representación).

⁶ Este objetivo se mueve en la línea de lo planteado por: Aufderheide, P. (2005). "The changing documentary marketplace". *Cineaste*, verano, p. 24-28, y Dovey, J.; Dungey, J. (1985). *The videoactive report*. Londres: Independent Film and Videomakers Association.

⁷ Bucy, E.P.; Gregson, K.S. (2001). "Media participation". *New Media & Society*, núm. 3 (3), p. 357-381.

Para ello, ha sido necesario enriquecer el repertorio bibliográfico que apuntala los fundamentos del formato con una serie de producciones audiovisuales y multimedia con la que reforzar, matizar o discutir en el terreno profesional todo lo fijado cualitativamente en el plano teórico.⁸

3 Delimitación conceptual

A menudo las simulaciones entran en conflicto con la fiabilidad que se atribuye a los periodistas, puesto que chocan con la autenticidad de los contenidos genuinamente informativos. Las cámaras de la televisión moderna (analógica o digital, da lo mismo) penetran en lugares recónditos para descubrir todo tipo de historias y comportamientos.⁹ Este procedimiento apenas genera ya sorpresas, ni entre los profesionales ni entre el público. Por ejemplo, cinco médicos españoles participaron en 2007 en la grabación de "RamBam", un docudrama en forma de serie dirigido y producido por Hervé Hachuel para Televisión Española (TVE) que transcurría en un espacio tan delicado como un hospital de Israel.

No obstante, algunos de esos hechos televisados han sido provocados para ser televisados, y otros son la simulación de una situación determinada (un asesinato, un accidente laboral, un parto, etc.) en *versión libre*. El riesgo (ético, deontológico) que se

⁸ Una combinación similar se aplica en: Nyre, L. (2006). "Apologetic Media Research". *Nordicon Review*, núm. 27 (1), p. 97-99.

⁹ Algunas de las estrategias de los realizadores, tanto en el cine como en la televisión, se describen en el siguiente libro: Beattie, K. (2004). *Documentary screens: non fiction film and television*. Nueva York: Palgrave.

corre al manipular estas *realidades* es que la audiencia descodifique en clave de información neutra aquello que en verdad no es más que una representación.¹⁰ Al principio, emisores y receptores aceptaron estos híbridos porque los concebían como producciones más propias del espectáculo que del periodismo.¹¹ Pero en la actualidad han dejado de pagar este tributo por el porcentaje de ficción que incluyen y han empezado a formar parte de la gran familia de la información, al menos, como parientes lejanos.

Así pues, en este punto convendría definir las dos grandes unidades audiovisuales a partir de las que girarán el análisis y las reflexiones de esta investigación: los espacios informativos y las producciones de ficción.

- Informativos. Programas que exponen los hechos de actualidad de interés general según los formatos periodísticos vigentes: noticia, reportaje, entrevista...¹² Esta modalidad abarca fórmulas televisivas como los noticiarios, los avances, las revistas semanales, los magazines de actualidad, los debates, la información meteorológica, etc.
- Ficción. Reconstrucciones y representaciones dialogadas o dramáticas, interpretadas por actores que recrean hechos históricos o acciones que son producto de la imaginación de un autor. Se dividen en subgéneros o formatos según

su tratamiento (de la tragedia al humor), estructura narrativa y variedad de producción. Así, en la televisión hay ficción dramática, ficción cómica o ligera, telefilmes, etc. Como en los informativos, los nuevos dispositivos tecnológicos (telefonía móvil, TDT, etc.) facilitan la participación del público en el desarrollo de algunas de estas historias.

Quizá la incorporación de la realidad virtual a los comentarios sobre el tiempo o a la escenografía de la mayoría de los noticiarios del presente haya inaugurado una nueva relación entre la información, la ficción y la representación.¹³ Sin embargo, esta innovación no puede compararse a la reconstrucción de hechos, y tampoco a la sustitución de pasos o procesos que no han podido ser grabados por meras hipótesis de lo que probablemente ocurrió, especialmente cuando el autor no tiene la certeza de que los acontecimientos que relata se desarrollaron de ese modo. El periódico inglés *The Guardian* destapó en 1998 que un prometedor periodista de la productora Carlton Television, Marc de Beaufort, había mentido en un par de documentales supuestamente exclusivos. El rotativo denunció que en la primera producción un actor cuyo rostro no se veía en ningún momento había suplantado a un narcotraficante colombiano. Según el diario británico, en el segundo caso el redactor manipuló material suministrado por la cadena estatal cubana para que pareciese que unas declaraciones públicas de Fidel Castro eran realmente una entrevista cara a cara con el dictador.

¹⁰ Matelski, M. (1992). *Ética en los informativos de televisión*. Madrid: Instituto Oficial de Radiotelevisión.

¹¹ González Requena, J. (1988). *El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.

¹² Véase: Tuchman, G. (1983). *La producción de la noticia: estudio sobre la construcción de la realidad social*. Barcelona: Gustavo Gili.

¹³ Postigo Gómez, I. (2000). *La sociedad de la información: De la televisión a la realidad virtual*. Málaga: Ediciones del Liceo de Málaga.

4 La trampa de la verosimilitud

El tratamiento audiovisual situado entre la realidad y la ficción es muy común en las películas de tipo histórico.¹⁴ Verbigracia, el filme *Luther* (2007), programado en 2007 por la televisión pública catalana, TV3, es un drama biográfico del realizador Eric Till a partir de algunos momentos de la vida de Martín Lutero, en el que Joseph Fiennes encarna el papel de este personaje decisivo en la historia de las religiones. No obstante, en las películas de este género los espectadores saben de antemano que muchos de los detalles de la narración que van a presenciar son pura invención. En ellos predomina la verosimilitud, no la autenticidad. En cambio, si se habla de periodismo, el rigor informativo siempre reclama la autenticidad del suceso, aunque *a priori* no resulte verosímil. Por eso los noticiarios han descartado tradicionalmente las reconstrucciones fundamentadas en elementos de ficción. De manera que, cuando en una pieza o en un reportaje se quiere apuntar qué podría haber pasado (hipotéticamente) en un suceso de actualidad, se pide el punto de vista de testigos, expertos, etc.¹⁵ Además, hay otras técnicas (la entrevista, por ejemplo, como se verá más adelante) que posibilitan llegar al mismo sitio. Es cierto que, a estas alturas, se podría aducir que las diferencias entre un método y otro son mínimas. Sin embargo, ante este argumento habría que replicar que las conjeturas en las que se basan las reconstrucciones y las

simulaciones las hacen los periodistas (cuya función es muy diferente), mientras que, en la segunda fórmula, las opiniones las expresan sujetos cualificados, por estar implicados en los hechos o por ser especialistas en la materia.

Las producciones que recrean acontecimientos de interés informativo muestran las acciones más destacadas mediante cualquier recurso que sus autores juzguen oportuno, aunque así se sobrepase las exigencias periodísticas.¹⁶ Frente a la autenticidad que deberían garantizar las noticias, en estas ocasiones se considera suficiente la verosimilitud que *barniza* de realidad sus relatos. Radicalizando la línea de este discurso, habría que subrayar que hay individuos (no sería justo llamarles periodistas) que han llevado estos supuestos hasta extremos inadmisibles, por ejemplo, de esa forma han obrado los que se han inventado reportajes escandalosos para venderlos a la televisión.¹⁷

He aquí la peor representación del sensacionalismo: los hechos son inventados pero, para mantener la apariencia informativa, se respeta la técnica periodística del reportaje o el documental. Para que el producto que han perpetrado se pueda vender fácilmente, sus autores abordan temas de gran interés social: tráfico de drogas, compra de niños, contrabando de refugiados, controversias políticas, etc. Cuando se descubre que los programas son una estafa, la desconfianza se tendría que extender desde sus realizadores hasta el canal emisor, por no comprobar la autenticidad de las historias. Tras 24 años al frente del programa de la CBS *60 minutes*, el veterano

¹⁴ En este aspecto, resulta inexcusable la cita del clásico: Barnouw, E. (1974). *Documentary*. Londres: Oxford University Press.

¹⁵ Sobre las técnicas en la era digital, se recomienda la consulta de: Baker, M. (2006). *Documentary in the digital age*. Amsterdam: Focal.

¹⁶ Jacobs, L. (comp.) (1979). *The documentary tradition*. Nueva York: Norton.

¹⁷ Sistiaga, J. (2005). *Ninguna guerra se parece a otra*. Barcelona: Debolsillo, p. 164.

presentador Dan Rather dimitió en 2005 por culpa de una información falsa, según la cual el presidente estadounidense, el republicano George W. Bush, en aquel momento candidato a la reelección frente al demócrata John Kerry, se había beneficiado de contactos en las altas esferas para acortar su servicio militar en Texas. Cuatro profesionales más de los servicios informativos de la cadena, tres de ellos jefes, también tuvieron que abandonar su puesto.

La conclusión (provisional) tras todo lo dicho sería la siguiente: siempre que los impulsores de un programa informativo empleen simulaciones, reconstrucciones, etc. lo habrán de exponer claramente, y si se comete errores, hay que asumir las consecuencias.

En ocasiones la ficción recurre a las formas periodísticas para desarrollar una historia, como en la película catalana *El taxista ful* (2006), de Jo Sol, en la que la narración a la manera documental se pone al servicio de una ficción sobre un personaje falso. Igualmente, hace años que los géneros informativos dotan a sus contenidos de una dimensión espectacular. O sea, muchos de los límites clásicos ya se han borrado, y es indudable que los formatos mixtos presentan grandes ventajas. Así, *Camino a Guantánamo* (2006), dirigida por Michael Winterbottom en colaboración con Mat Whitecross, es una muestra de cine político que denuncia las condiciones inhumanas en las que malviven los prisioneros retenidos en la prisión de Guantánamo alternando el testimonio directo de sus protagonistas reales con algunas reconstrucciones. No en vano el filme fue reconocido con el Oso de Plata en el Festival de Berlín en 2006. Sin embargo, estas alea-

ciones y/o mezcolanzas,¹⁸ válidas en el terreno de la creación, no deberían servir para confundir a la audiencia que tan solo aspira a informarse.

5 La ficción como tentación

Las diferencias entre las fabulaciones intencionadamente equívocas y el material que se ha conseguido gracias al trabajo periodístico honesto son abundantes.¹⁹ Nadie puede discutir tampoco que los recientes montajes entre famosos alimentados por los programas de cotilleo (como “Aquí hay tomate” en Tele 5 o “¿Dónde estás, corazón?” en Antena 3 TV) no tienen nada que ver con el engaño (aparente) que vivieron muchos de los oyentes de la versión radiofónica de *La Guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*) de Orson Welles en 1938.²⁰ Una producción de El Mundo Televisión, difundida por Tele 5 en 2001, puso al descubierto “La gran mentira del corazón”, como rezaba el título del documental sobre tan lucrativo negocio. Pero, paradójicamente, las mismas estrategias que se condena en el terreno de la prensa rosa acaban siendo relativizadas cuando se entra en el área del periodismo más prestigioso (el de los corresponsales de guerra, los investigadores de primera fila, etc.). El error es gravísimo, ya que el engaño materializado en la crónica de sociedad no compromete vidas

¹⁸ Ortega, M.L. (coord.) (2005). *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 2005.

¹⁹ Para comprobarlo, sólo hay que atender a lo recopilado en: Waugh, T. (1984). *Show us life: toward a history and aesthetics of the committed documentary*. Metuchen: Scarecrow.

²⁰ Coch, H. (2002). *La emisión del pánico*. Cuenca: Centro de Creación Experimental, D. L.

humanas, sólo cuentas corrientes. No obstante, la segunda trampa detectada incluso puede influir en la evolución de un conflicto bélico... El magnate de la comunicación Ted Turner y cuatro ejecutivos de la CNN tuvieron que pedir perdón en 1998 por un reportaje falso sobre el uso de gas nervioso contra los desertores de la Guerra de Vietnam. El ex corresponsal en Irak del canal por satélite Sky News James Forlong incluso se suicidó en el Reino Unido en 2003 tras un escándalo por un trabajo periodístico fraudulento sobre la guerra contra Estados Unidos.

Por lo tanto, cuando los informadores se encuentren ante un problema complejo, lo deberán afrontar con rigor. Si sienten una enorme curiosidad por un dato que ignoran, lo tienen que buscar con insistencia, no se lo pueden inventar.²¹ Para citar algún caso de buena praxis profesional bastaría con recordar una serie documental de la emisora digital Canal de Historia, "Ciudades bajo tierra", que en 2007 descubrió para los espectadores españoles las maravillas subterráneas de las grandes urbes del mundo (París, Budapest, Berlín, etc.). Mediante la animación digital, en el primer episodio, dedicado a Nápoles, se pudo recrear cómo se edificaba en el antiguo imperio romano y cuáles eran las técnicas empleadas por los ingenieros de la época. Además, el programa disponía de las opiniones de arquitectos e historiadores para contextualizar las obras y su influencia artística y social.

Los adelantos tecnológicos sobre realidad virtual se deben aprovechar para enriquecer historias confeccionadas de acuerdo con

²¹ Micó, J. L. (2007). *Informar a la TDT: notícies, reportatges i documentals a la nova televisió*. Barcelona: Trípodos.

los principios elementales que rigen el periodismo, con la veracidad, la corrección y la neutralidad al frente. No pueden usarse para completar los vacíos del relato informativo que los profesionales de los medios no hayan sido capaces de descifrar. En todo caso, los profesionales tienen la posibilidad de reconstruirlos basándose en pruebas, pero esas evidencias deben ser potentes, y no simples indicios sin fuerza alguna. Los diálogos que aparecían en *Hiroshima*, un documental escrito y dirigido por Paul Wilmshurst para conmemorar en 2005 el sexagésimo aniversario del fatídico bombardeo, no eran ficticios, sino que provenían de fuentes fidedignas. Además, las últimas tecnologías en efectos especiales sirvieron para recrear de la manera más verosímil posible el vuelo del avión Enola Gay, el mecanismo de la bomba, las explosiones y la destrucción. Tras el estreno en la BBC inglesa, la Primera de TVE emitió el filme.

Junto a las muchas y variadas ventajas que traerá la televisión interactiva (de la TDT a la televisión en internet), también se vislumbran algunos peligros. Debido a la necesidad de incrementar el atractivo de las piezas periodísticas, los informadores podrían caer en la tentación de superar los límites de la realidad y entrar en la especulación. La Televisión Nacional chilena transmitió en 2006 el documental del realizador Fernando Luchsinger *Mayo 1879* acerca del combate naval de Iquique, en la bahía del que entonces era el principal puerto peruano de Tarapacá, un centro de exportación de salitre. En ese lugar se entabló a finales del siglo XIX un combate entre un barco de guerra de Perú y una corbeta de Chile, que acabó hundida tras cuatro horas de enfrentamiento. Pues bien, además de asesorarse por algunos historiado-

res, el director usó la simulación digital tridimensional para reconstruir los hechos. Sin embargo, presuntamente faltó a la verdad en ciertos aspectos de la contienda y fue criticado por ello. En efecto, la tecnología digital permite presentar ciertos acontecimientos inventados como si fuesen auténticos, sin embargo, hay que insistir en que los periodistas tienen que informar sin divagaciones ni hipótesis.

6 Modalidades y combinaciones

Tras comentar algunos riesgos de las simulaciones y reconstrucciones en la información audiovisual, llega el instante de detenerse en los aspectos más importantes del formato híbrido del docudrama dramático documental en la televisión digital. En primer lugar, los presentadores de estos programas no siempre son periodistas con una trayectoria profesional que les avale por su seriedad y rigor. En la búsqueda constante de lo espectacular, el medio ha captado a individuos populares (que tal vez en el pasado sí que ejercieron el periodismo pero que acabaron sucumbiendo a la “teleindignidad”)²² para que actúen ante las cámaras como conductores, entrevistadores e, incluso, reporteros (de Jordi González en Tele 5 a Pocholo Martínez Bordiu en La Sexta). Los directivos de las cadenas no se molestan en disimular que, para ellos, lo primordial son las cualidades del sujeto para fascinar a la audiencia, es decir, que no les interesa tanto su perfil periodístico como su

²² Se trata de un término muy gráfico acuñado en el siguiente artículo: Ruiz, C. (2007). “Teleindignidad, o el cadalso electrónico”. *Tripodos*, núm. 21, p.17-23.

capacidad para atraer al público.²³ Del planteamiento y el desarrollo del programa se encarga un equipo de periodistas anónimos que permanece oculto, a la sombra del famoso.

Sea cual sea la fórmula elegida, los informadores suelen partir de hechos y vivencias reales, pero les añaden tratamientos que resalten los detalles más llamativos de la historia. Las experiencias de los afectados son de toda índole, y van del dolor a la esperanza, del amor al odio, etc. Son contenidos que históricamente han copado los espacios privilegiados en la sección de sucesos de la prensa²⁴ y que, cuando han saltado a la televisión, han ocupado el tiempo de numerosos docudramas y programas de tele-realidad como “Gente” (TVE), “Está pasando” (Tele 5) o “Madrid Directo” (Telemadrid).

El formato se ha diversificado con el tiempo hasta plasmarse en múltiples variantes, algunas bastante amables. Por ejemplo, TV3 estrenó en 2007 el *docu-reality* “La masía de 1907”, en la que dos familias competían en un entorno propio de principios del siglo XX. El espacio ya había logrado buenos resultados de audiencia en la televisión pública gallega, y antes había sido emitido en países como Estados Unidos, Gran Bretaña o Nueva Zelanda con el título “History house”.

De todos modos, persisten características comunes, como la referencia a una situa-

²³ Así lo ha dado a entender en más de una ocasión el consejero delegado de Tele 5, Paolo Vasile: Vertele. “Emma García vuelve el 7 de octubre a Telecinco”. [Documento electrónico]. Disponible en: <<http://www.vertele.com/noticias/detail.php?id=16531>> (Consulta: 14 de octubre de 2007).

²⁴ Para conocer más detalles sobre este área, léase: Herrero Aguado, C. (2003). *Periodismo de sucesos y tribunales: tratamiento informativo de la violencia social*. Sevilla: Padilla libros y librerías.

ción personal (o de un grupo de sujetos) para profundizar en sus emociones. Este trabajo se lleva a cabo desde una perspectiva que combina la parte informativa con la vertiente espectacular derivada del componente de ficción. Verbigracia, en los antípodas del formato, el docudrama *United 93* (2006), de Paul Greengrass, relata con agudeza y a ritmo de *thriller* las últimas horas de los pasajeros de uno de los aviones del 11-S en 2001.

Sin abandonar esta modalidad, el peso de otro tipo de producciones descansa preferentemente sobre la idea de documentar una tesis con material de archivo o extractos de obras de ficción. Este concepto es muy antiguo, por ejemplo, John Grierson ya usó en un filme de 1930, *Conquista (Conquest)*, planos de *La carretera (The covered wagon, 1923)*²⁵ como si perteneciesen a una historia real. Más audaz todavía fue la técnica seguida en *Vacaciones en Sylt (Urlaub auf Sylt, 1957)* por Andrew Thorndike. En la película aparece Heinz Reinefarth en una isla del mar del Norte, concretamente en la ciudad de Westerland, de la que llegó a ser alcalde. Se le ve distendido, disfrutando de un lujo sereno, pero después, gracias a tomas de archivo y viejas fotografías, el espectador descubre que el protagonista fue un brutal oficial nazi encargado de las ejecuciones en Varsovia. Documentales de corte ideológico como *Fahrenheit 9/11* (2004) o *Enfermo mental (Sicko, 2007)*, ambos de Michael Moore, siguen esta plantilla, aunque con un trazo más grueso.

Otros métodos empleados en este formato

²⁵ Uno de los mejores trabajos sobre el autor es: Hardy, F. (ed.) (1979). *Grierson on documentary*. Londres: Faber and Faber.

son la entrevista en profundidad y una modalidad de relato a medio camino entre el documental estándar y el reportaje de investigación. Hay narraciones que podrían considerarse “testimoniales”, dado que sus personajes cuentan lo acaecido directamente, delante de la cámara, y los periodistas o guionistas se limitan a organizar el material bruto ciñéndose a los acontecimientos con la máxima exactitud. Verbigracia, el canal digital Odisea difundió en España en 2007 el documental *Muhammand Yunus, el banquero de los pobres*, en el que se retrataba al Premio Nobel de la Paz de 2006 y se analizaba su obra.

Igualmente se debe tener en cuenta las investigaciones propiamente dichas: los autores desarrollan su indagación sobre un caso basándose en una serie de pistas. Los informadores buscan fuentes, relacionan datos y descubren qué es lo que verdaderamente pasó; las reconstrucciones son más rigurosas entonces que en cualquier otra variante. “La noche temática” de La 2 de TVE se valió de tres documentales de esta clase para recordar en 2007 el lanzamiento del primer satélite artificial de la historia, el Sputnik, el invento con el que los rusos se anticiparon a los planes de los norteamericanos, que en 1957 pretendían celebrar el año internacional de la Geofísica del mismo modo.

Las recreaciones para relatar acontecimientos tal y como se cree que ocurrieron, aunque sin tener la certeza de ello, incluyen una parte de ficción superior. De hecho, están más cerca del género dramático que del documental, en las dos acepciones de “dramático” que se puede aplicar en este contexto: como fórmula expresiva a la que pertenecen las obras destinadas a la representación escénica y como exhibición de acciones y situa-

ciones dolorosas. Estas obras muestran una de las posibles versiones de lo que ocurrió, con las personas que lo vivieron realmente o con actores (de nuevo habría que mencionar aquí el noticiario pionero “La marcha del tiempo”).

Cuando los sucesivos avances tecnológicos se ponen al servicio de los modelos informativos clásicos se producen hallazgos verdaderamente interesantes, sin que eso signifique que haya que llegar a fórmulas demasiado complicadas. A saber, el motor de algunas investigaciones periodísticas de calidad, como las del programa “Línea 900”, que en noviembre de 2007 dejó de emitirse en La 2 de TVE tras 16 años en antena, son las denuncias, quejas, testimonios o aportaciones que los ciudadanos les hacen llegar a través de un contestador automático o de una dirección de correo electrónico. Otros espacios (divulgativos, revistas de actualidad, magazines, tele-realidad, etc.) se valen de los mismos mecanismos para dar cabida a la intervención directa de la audiencia mediante llamadas, mensajes, e-mails, etc. Uno de ellos es “La aventura del s@ber”, cuyos profesionales llevan 15 años haciendo televisión educativa en TVE (concretamente en La 2). El programa se abrió a internet en 2007 para hacerse más accesible a la participación del público y para potenciar su uso en los centros escolares. Los espectadores de “La aventura del s@ber”, coproducido por el Ministerio de Educación, pueden formular preguntas en tiempo real gracias al correo electrónico. Además, desde su web se puede entrar en una biblioteca con archivos de este espacio.

Yendo todavía más lejos, la televisión pública catalana emitió en el programa “30 minuts” del 21 de enero de 2007 un docu-

mental, titulado *Guernica, pintura de guerra* y dirigido por Santiago Torres? y Ramon Vallès, que podría considerarse un ejemplo por las aplicaciones interactivas que ofrecía y por lo avanzado de su concepción de la denominada “convergencia de medios”.²⁶ Durante la difusión, los espectadores de TV3 pudieron acceder a contenidos extra en la TDT, la web de la cadena y Media Center, un *software* de Windows pensado para el entretenimiento digital interactivo en la pantalla del televisor. Entre la información adicional presentada había documentos variados, las entrevistas íntegras elaboradas para la producción, biografías, un análisis iconográfico del cuadro de Picasso, un juego de preguntas y respuestas y otro para pintar sobre el “Guernica”.

7 Conclusiones

Los dramáticos documentales modernos siguen participando simultáneamente de las peculiaridades de la realidad, la simulación y la ficción. No obstante, ahora sus autores se esfuerzan como nunca para implicar a los espectadores, para hacerles cómplices y cooperantes. Y es que la audiencia de la televisión de la era digital puede integrarse en el relato mediante sugerencias por escrito, llamadas telefónicas, mensajes con el móvil, correos electrónicos, etc. Las producciones parten siempre de un hecho real, noticioso o susceptible de serlo, pero la narración y el

²⁶ Todas las posibilidades interactivas explotadas en esta producción ya habían sido definidas en: Grup de Recerca en Imatge, So i Síntesi (G.R.I.S.S.) (2006). “Televisió interactiva. Simbiosi tecnològica i sistemes d’interacció amb la televisió”. *Quaderns del Consell de l’Audiovisual de Catalunya (CAC)*, núm. extraordinario, marzo.

tratamiento audiovisual deben tantos préstamos a los informativos como a los relatos de ficción. Además, muchos de los temas que empezaron a expresar los docudramas de la década de los noventa ya han pasado a formar parte de los noticiarios, donde también se enfoca la información desde una óptica espectacular para ganar audiencia o simplemente para mantenerla.²⁷ La prioridad en la selección viene determinada por las situaciones límite del ser humano, aunque haga falta reconstruirlas (Tele 5 y Antena 3 TV lo hacen en sus informativos diarios). De momento, los periodistas no se inventan datos, aunque sí que acentúan su interés por los sucesos más morbosos hasta el extremo de presentarlos como lo más representativo de la sociedad del presente.

Todavía hay profesionales interesados en investigar las causas y las consecuencias de los casos, como hizo Carles Porta, primero en un reportaje para el programa “30 minuts” (TV3), y después con el libro *Tor. Tretze cases i tres morts* (2005).²⁸ Pero la mayoría invierte más tiempo en presentar los sucesos de manera grosera. Es evidente que las innovaciones tecnológicas no son el problema ni la solución. Hemos visto que los periodistas que las quieren utilizar para seguir provocando escándalos, tan artificiales como gratuitos, lo podrán hacer fácilmente. En cambio, los que pretendan mejorar en su trabajo, con responsabilidad y rigor, encontrarán unos aliados perfectos. No obstante, unos y otros se limitarán a seguir el camino que marque la dirección de sus empresas.

²⁷ Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.

²⁸ Esta valiente aventura periodística, por cierto, servirá de inspiración para el argumento de una película.

8 Bibliografía

- Aufderheide, P. (2005). “The changing documentary marketplace”. *Cineaste*, verano, p. 24-28.
- Baker, M. (2006). *Documentary in the digital age*. Amsterdam: Focal.
- Barnouw, E. (1974). *Documentary*. Londres: Oxford University Press.
- Beattie, K. (2004). *Documentary screens: Non fiction film and television*. Nueva York: Palgrave.
- Bucy, E. P.; Gregson, K. S. (2001). “Media participation”. *New Media & Society*, núm. 3 (3), p. 357-381.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Coch, H. (2002). *La emisión del pánico*. Cuenca: Centro de Creación Experimental, D. L.
- Dovey, J.; Dungey, J. (1985). *The videoactive report*. Londres: Independent Film and Videomakers Association.
- Fielding, R. (1978). *The March of Time, 1935-1951*. Nueva York: Oxford University Press.
- González Requena, J. (1988). *El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- Grup de Recerca en Imatge, So i Síntesi (G.R.I.S.S.) (2006). “Televisió interactiva. Simbiosi tecnològica i sistemes d’interacció amb la televisió”. *Quaderns del Consell de l’Audiovisual de*

- Catalunya* (CAC), núm. extraordinario, marzo.
- Hardy, F. (ed.) (1979). *Grierson on documentary*. Londres: Faber and Faber.
- Herrero Aguado, C. (2003). *Periodismo de sucesos y tribunales: tratamiento informativo de la violencia social*. Sevilla: Padilla libros y librerías.
- Jacobs, L. (comp.) (1979). *The documentary tradition*. Nueva York: Norton.
- Maqua, J. (1992). *El docudrama: Fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra.
- Matelski, M. (1992). *Ética en los informativos de televisión*. Madrid: Instituto Oficial de Radiotelevisión.
- Micó, J. L. (2007). *Informar a la TDT: noticias, reportajes i documentals a la nova televisió*. Barcelona: Trípodos.
- Monterde, J.E. (2004). "Algunas observaciones sobre el documental histórico". *Trípodos*, núm. 16, p. 23-36.
- Nyre, L. (2006). "Apologetic Media Research". *Nordicon Review*, núm. 27 (1), p. 97-99.
- Ortega, M. L. (coord.) (2005). *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio.
- Porta, C. (2005). *Tor. Tretze cases i tres morts*. Barcelona: Edicions la Campana.
- Postigo Gómez, I. (2000). *La sociedad de la información: de la televisión a la realidad virtual*. Málaga: Ediciones del Liceo de Málaga.
- Rosenthal, A.; Corner, J. (eds.) (2005). *New challenges for documentary*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.
- Ruiz, C. (2007). "Teleindignidad, o el caldo electrónico". *Trípodos*, núm. 21, p.17-23.
- Ruoff, J. (1996). "Can a documentary be made of real life?: the reception of *An American Family*". En: Crawford, P. I.; Hafsteinsson, S. B. *The construction of the viewer: Media ethnography and the anthropology of audiences*. Dinamarca: Intervention Press-Nordic Anthropological Film Association, p. 270-296.
- Sistiaga, J. (2005). *Ninguna guerra se parece a otra*. Barcelona: Debolsillo.
- Tuchman, G. (1983). *La producción de la noticia: estudio sobre la construcción de la realidad social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Vertele. "Emma García vuelve el 7 de octubre a Telecinco". [Documento electrónico]. Disponible en: <<http://www.vertete.com/noticias/detail.php?id=16531>> (Consulta: 14 de octubre de 2007).
- Waugh, T. (1984). *Show us life: Toward a history and aesthetics of the committed documentary*. Metuchen: Scarecrow.