

Javier Maqua y el docudrama

Javier Moral

Universidad Internacional Valenciana (VIU)

Poeta Maragall, 3, pta. 5. 46007 Valencia

fjmorales@viu.es

Data de recepció: 16/12/2008

Data d'acceptació: 18/6/2009

Resumen

Javier Maqua, prolífico escritor, dramaturgo, ensayista y cineasta, desarrolló una activa labor televisiva con la realización de varios capítulos de *Vivir cada día*, un popular programa de la década de 1980 que evolucionó desde el reportaje hasta el docudrama: los mismos protagonistas «revivían» los acontecimientos. Maqua, uno de los pocos directores de cine que se incorporaron al equipo del *Vivir cada día*, fue el realizador que abrió la senda docudramática y aportó además una de las definiciones teóricas más completas de la categoría. Su propuesta presenta algunas peculiaridades que convierten al realizador en un interesante ejemplo de las posibilidades discursivas de la televisión en confrontación con otros medios. El *Vivir cada día* de Maqua se alejó de los códigos y de las marcas propios del lenguaje televisivo para situarse bajo el amparo del paraguas cinematográfico, universo referencial que actúa como uno de sus más importantes sustratos formales.

Palabras clave: docudrama, televisión, géneros televisivos, géneros cinematográficos, melodrama.

Abstract. *Javier Maqua and the docudrama*

Javier Maqua is a prolific writer, dramatist, essayist and filmmaker, who carried out active work for television by producing several episodes of *Vivir cada día*. This was a popular TV program in the 1980s that evolved from reporting to docudrama: the protagonists themselves «relived» the events. Maqua, one of the few filmmakers included in the *Vivir cada día* team, was the producer who opened the path to docudrama, contributing one of the most complete theoretical definitions of the category. His proposal has some peculiarities that convert him into an interesting example of the discursive possibilities of television compared to other mass media. The episodes filmed by Maqua for *Vivir cada día* are very far from the usual codes and frameworks of TV language, and belong more under the umbrella of cinematography, a universe that he uses as a reference and that is one of his more significant formal arguments.

Key words: docudrama, television, television genres, film genres, melodrama.

Sumario

Introducción	Coda
1. <i>Vivir cada día</i> : una ventana a la realidad anónima	Bibliografía
2. El <i>Vivir cada día</i> de Javier Maqua: la televisión mira al cine	

Introducción

Entre su primer film, *Tú estás loco Briones* (1980), y antes de retornar a la senda cinematográfica con *Cheviolet* (1991), Javier Maqua, poliédrico escritor, dramaturgo, ensayista y cineasta¹, desarrolló una fértil labor televisiva que comenzó con la realización de varios capítulos de *Vivir cada día*, un conocido programa informativo adscrito inicialmente al formato del reportaje, que durante los años ochenta evolucionó hacia la norma docudramática. Su peculiar propuesta, situada en el anteaer de la espectacularización de lo real que rige el medio televisivo en la actualidad, define a Maqua como una *rara avis* en el panorama de aquel periodo, puesto que se alejó de los códigos y de las marcas propios del lenguaje televisivo para situarse bajo el amparo del paraguas cinematográfico, universo referencial que actúa como uno de sus más importantes sustratos formales. Es de ese mirar al cine desde la tele, o al contrario, de ese pensar la tele desde el cine, de lo que se hablará en las siguientes páginas.

1. *Vivir cada día*: una ventana a la realidad anónima

En horario de sobremesa y en formato de reportaje (horario y tipología cambiantes a lo largo de su emisión), comenzó el 13 de abril de 1978 *Vivir cada día*²,

1. Nacido en Madrid en 1945 y licenciado en Biología (aunque nunca ejerció como tal), la obra de Maqua se expande por territorios que desbordan su trayectoria fílmica y radiotelevisiva. De hecho, además de su habitual labor como columnista periodístico, es autor de novelas como *Aventuras de Percy en Oceanía* (escrita junto a José Luis Tellez, 1978), *Amor africano* (1998) o *Fusilamiento (Instrucciones de uso)*, premiada en el VIII Premio de Novela Ciudad de Badajoz (2005). Asimismo, ha escrito numerosas obras de teatro como *San Eulogio Mártir o Los mártires jactanciosos* (1973), *Triste animal* (1985), *Coches abandonados* (1992, obra finalista del Premio Nacional de Literatura Dramática en 1993, y base de *Cheviolet*), o *¿Quién se ríe?* (1999). Igualmente relevante es su faceta ensayística fílmica, que comenzó bajo la máscara anónima del colectivo Marta Hernández y continuó más tarde con obras de la talla de *El cadáver del tiempo* (escrita con Francisco Llinàs) o *El docudrama. Fronteras de la ficción*. Además, ha coordinado libros como *El futuro del cine español* y ha participado en otros como *Entre, antes, sobre, después del anti-cine*, o en *Picas en Flandes: el cinema de Juan Diego*, por cuyo capítulo *Juan Diego el malo. Cosechas del caciquismo*, recibió el premio de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC).
2. Aunque conformado en su gran mayoría por realizadores procedentes del campo televisivo, hubo también algunos directores de cine que participaron en *Vivir cada día*. Sin embargo, al margen de Maqua, la intervención de cineastas como Angelino Fons, Alfonso Ungría o

un popular programa ideado, llevado a la práctica y dirigido por el periodista José Luis Rodríguez Puértolas. La serie, que estuvo en antena durante diez años, mantuvo unos elevados índices de audiencia y una importante repercusión social³ que se vio refrendada con la consecución de numerosos galardones nacionales e internacionales. Así, obtuvo dos Premios Ondas en 1979 y 1983 (este último precisamente con *La nueva vida de Cándida Galán*, episodio realizado por Javier Maqua), y dos TP de Oro en 1980 y 1983, además, con *La juventud no sólo baila*, logró la Espiga de Plata en el XII Festival de Cine y Televisión Agraria celebrado en Berlín en 1982, en la categoría de medio ambiente sociológico (la Espiga de Oro quedó desierta).

La aparición y aceptación social de *Vivir cada día* sólo puede ser comprendida en toda su magnitud atendiendo al marco histórico en que tuvo cabida, aquel de la transición española y el todavía titubeante cambio de régimen. Periodo complejo y decisivo donde los haya, los aires de renovación exigidos por amplios segmentos de la sociedad frente a las reticencias de aquellos que temían el cambio de rumbo político, tuvieron su reflejo también en Radio Televisión Española, considerada no por casualidad por todos los agentes implicados en el proceso como una herramienta fundamental en el control y conducción de la inaugural y todavía en ciernes democratización⁴. Es en este agitado contexto de luchas y tensiones en lo social y transformación en la corporación radiotelevisiva (donde los puestos mudaban con facilidad y la presión ejercida desde el exterior de la entidad se dejaba sentir con fuerza), que comenzó a tomar cuerpo en la pequeña pantalla una renovación de los contenidos que habían constituido el imaginario televisivo durante el franquismo, aflorando en el

Antonio Artero resultó bastante exigua, debido, en palabras del madrileño, a que «el uso de actores no profesionales representando su propia vida era éticamente dudoso desde el punto de vista de la autoría, pues, una de dos, o el autor imponía su punto de vista (y entonces, relegando a un papel secundario el punto de vista del protagonista sobre su propia historia, se daba gato por liebre), o el autor se ponía al servicio del actor (y entonces renunciaba a su papel autoral)». MAQUA, J. (1996). «Apuntes para una historia de las relaciones entre realidad y ficción en Televisión Española», p. 112.

3. Trascendiendo el ámbito televisivo, algunos episodios pasaban a formar parte de las tertulias y los debates periodísticos, caso de aquel sobre Jaime Santandreu, atípico sacerdote mallorquín, que provocó la indignación de numerosos telespectadores, entre los que se encontraba Teodoro Ubeda, el obispo de su diócesis, que recriminó la impostura del sacerdote en las páginas de *El País*. Es el caso también del capítulo número 228, *Eduardo, vivencias de un trasplantado*, que relataba la odisea de los siete años de enfermedad del protagonista hasta su definitivo trasplante de riñón. En el día de su emisión, Talavera de la Reina organizó un homenaje al protagonista y se llegó a editar un opúsculo autobiográfico para la ocasión.
4. El desfile de siete directores generales durante el escaso periodo de ocho años, da buena cuenta del convulso periodo en que se encontraba inmersa la poderosa institución. Según Manuel Palacio, la transición en TVE consistió en varias operaciones. En primer lugar, se erosionaron los valores franquistas vigentes en la sociedad española. En segundo lugar, se legitimaron simbólicamente tanto el incipiente régimen de libertades como la actividad política de las nuevas agrupaciones, y, por último, se establecieron las bases jurídicas que han regulado el conjunto del sistema televisivo español hasta la actualidad. PALACIO, M. (2005). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.

terreno de los informativos aquella realidad elidida hasta el momento de la programación. Si, como escribió el propio Maqua, la televisión de la década de los sesenta y principios de los setenta había arrinconado en el campo de la ficción todo lo que los filtros censores consideraban no aptos para la ciudadanía (y aún así, sólo de forma tímida y tangencial⁵), es durante la segunda mitad de la década de los setenta cuando el asalto de dicha realidad al televisor se desplazó definitivamente al «territorio de confrontación política más directo: los informativos»⁶. De hecho, para García Matilla, la dilatada experiencia de Adolfo Suárez en «La Casa» como director de programas y director general de RTVE durante casi cuatro años (1969-1973), resultó a la postre decisiva «a la hora de concentrar todos los esfuerzos en los espacios que podían cambiarse en menos tiempo y de manera más controlada: los informativos y los magazines»⁷. En ese sentido, el recordado programa del famoso periodista Alfredo Amestoy, *La España de los Botejara*, además de erigirse en el antecedente inmediato de *Vivir cada día*, ilustra con claridad la progresiva transformación en los contenidos audiovisuales que se estaba dirimiendo en estos momentos. Siguiendo los pasos de la familia Botejara en Villanueva de la Vera, en Extremadura, aunque prestando atención también a los miembros que se habían visto obligados a emigrar en busca de un futuro mejor, *La España de los Botejara* dibujó un mapa relativamente bien perfilado de los avatares socio-económicos del periodo y de sus actores anónimos de la mano del propio Amestoy, convertido a la postre en el gestor narrativo del relato.

Al respecto, el programa de Puértolas puede ser considerado como el siguiente peldaño en la doble renovación televisiva del periodo. Por un lado, profundizó en la interdependencia entre la ficción y lo documental que ya apuntaba la dramatización del acontecer diario de la familia Botejara. Por otro, continuó el proceso de visibilidad de una realidad inexistente por oculta.

Si se atiende al sujeto narrativo propuesto por el relato, se distinguen con nitidez dos periodos en *Vivir cada día*. En el primero, entre 1978 y 1982, el protagonista era colectivo, ya fueran grupos marginales de la sociedad o sencillamente sectores desconocidos para el gran público. Así, durante estos primeros 220 programas, se llevó a la pantalla la vida cotidiana de los escasos vecinos del pueblecito navarro de Lizaso en *Cualquier jornada*, el día a día de los 811 trabajadores de uno de los ocho parques madrileños de bomberos en *Madrid, parque de bomberos número dos*, la jornada laboral de los obreros de la construcción en el capítulo *En el andamio*, o el ajetreo nocturno de los trabajadores de Mercabarna en *Mercabarna, casi una ciudad nocturna*.

5. Ello se dejaba sentir en las series de Jaime de Armiñán (*Mujeres solas*, *Chicas en la ciudad*), en el *Silencio... se rueda*, de Adolfo de Marsillach, o la ambivalente y celebrada *Crónicas de un pueblo*, de Antonio Mercero que abría la década siguiente.
6. MAQUA, J. (1996). «Apuntes para una historia de las relaciones entre realidad y ficción en Televisión Española». *Archivos de la filmoteca*, núm. 23-24, junio-octubre, p. 112, Valencia.
7. GARCÍA MATILLA, E. (1996). «TV española 1975-1982: los cambios antes del Cambio». En: BARROSO, J.; TRANCHE, R. (coord.). *Archivos de la filmoteca*, núm. 23-24, junio-octubre, p. 99, Valencia.

Por el contrario, en el segundo periodo, que va desde 1982 hasta 1988⁸, el «español de a pie» se erigió en héroe del relato y, a partir de este momento, se centró la atención en el individuo anónimo, caso de Luis, camionero que inicia una relación sentimental con una joven a la que conoció por una agencia matrimonial en *Love story para Luis y Fina* (primero de los diez capítulos realizados por Maqua⁹ y primero también del nuevo *Vivir cada día*), de Esperanza, joven disminuida que lucha por salir adelante con el apoyo de su familia en *Los ojos llenos de esperanza*, de Tito, peculiar peluquero *after-punky* barcelonés en *Tito, autorretrato de un peluquero excéntrico*, o de Julián Rezola, joven conflictivo que dejó un día su Logroño natal y se exilió en Francia donde se implicó con los *educadores de calle*, movimiento social especializado en trabajar con jóvenes inadaptados.

Pero más relevante que la focalización en el sujeto individual, resultó su evolución en el plano formal, puesto que se recurrió a fórmulas que gozaban de un prestigioso recorrido en otras geografías, pero que resultaban novedosas en el panorama nacional. En efecto, conscientes del agotamiento de la fórmula del reportaje, se produjeron importantes modificaciones en la temporada de 1983. Por un lado, el programa dobló su duración hasta los sesenta minutos y, por otro, se deshizo de las convenciones del reportaje que aún mantenía y se lanzó abiertamente a la «dramatización» de los acontecimientos por parte de sus mismos protagonistas. Se trataba, en definitiva, de abandonar la figura del reportero gestor para adscribirse al formato del docudrama, compleja categoría que encuentra su razón de ser en la mezcolanza de esos dos universos discursivos que son la ficción y el documental. La fórmula, que aglutina una sorprendente variedad de modos dramáticos, como anotó Rosenthal¹⁰, puede ser caracterizada en última instancia por una doble peculiaridad. Por su notoria inspiración en acontecimientos reales, y por un mayor compromiso con

8. De este periodo contamos con el inestimable testimonio de Javier Maqua, que distingue entre tres etapas en la organización de cada programa. «Cada una de ellas duraba más o menos un mes, de modo que un programa, desde el arranque hasta su montaje final, necesitaba un trimestre. En la primera etapa, tras la elección de la historia y su protagonista por parte del equipo de redactores, el realizador conocía a sus actantes y, si, con o sin pruebas, les consideraba capaces de tolerar el «efecto cámara», escribía una escaleta de posibles escenas; a continuación, rodaba la escaleta con las variaciones pertinentes que la propia marcha de la filmación requería. En la tercera etapa se montaba y mezclaba. Es así como por el escaso coste de entre tres y ocho millones de pesetas de los años 80 lograba obtenerse un filme de una hora (alcanzando, en ocasiones, la dimensión de un largometraje) muy a menudo de notable dignidad y de fuerte impacto social» (MAQUA, J. «Apuntes para una historia de las relaciones entre realidad y ficción en Televisión Española», op. cit., p. 116).
9. Al que siguieron *Una nueva vida para Cándida Galán*, *Separados*, *Informe sobre Mari Carmen*, *Carlos Giménez. Viñetas de una infancia*, *El amargo pan del exilio*, *Generación espontánea*, *Su señoría*, *A mon fils* y *El cadáver del tiempo*. Perdidos algunos de ellos, este trabajo se ha realizado a partir del visionado de *Una nueva vida para Cándida Galán*, *Carlos Giménez. Viñetas de una infancia*, *Su señoría*, *A mon fils* y *El cadáver del tiempo*. Agradezco la amabilidad de Javier Maqua, que me hizo llegar dichos capítulos.
10. ROSENTHAL, A. (ed.) (1999). *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Suthern Illinois University Press, p. xv.

la precisión y la veracidad respecto al relato de ficción, a pesar de utilizar muchos de sus recursos narrativos y dramáticos¹¹.

No se puede negar, sin embargo, que la hibridación entre ficción y documental cuenta con importantes antecedentes en el terreno de la información audiovisual. No en vano, la creciente impostura de las inaugurales «actualidades filmadas» (iniciada con la «reconstrucción» de la batalla naval de Santiago de Cuba por Stuart Blackton y Albert Smith) lograron, en los primeros años del siglo XX, un impresionante registro de éxitos con películas como *Le Sacre d'Eduard VII* (*La coronación de Eduardo VII*, Méliès, 1902), que, intercalando vistas exteriores de la abadía de Westminster con los interiores del convento recreados en el estudio, fue rodada en París antes del acontecimiento y publicitada como auténtica. De igual modo, si *The march of time* (*La marcha del tiempo*, serie estrenada en los EEUU en 1935 como suplemento filmado del semanario *Times*) supuso un importante jalón en el proceso, la *story documentary* se convirtió en una de las fórmulas más utilizadas por los documentalistas durante la Segunda Guerra Mundial como ha hecho notar Corner¹². Es de todos modos en las décadas de los sesenta y setenta, momento crucial en la consideración televisiva como principal medio de entretenimiento, cuando los procesos de mestizaje comenzaron a ocupar un lugar privilegiado en la pequeña pantalla, y despertaron el interés espectral y crítico, como ha subrayado Derek Paget a propósito de *Cathy Come Home* (Ken Loach, 1965) y *The War Game* (Peter Watkins, 1965) en el Reino Unido¹³.

Es en este caldo de cultivo que terminó por situar la fórmula docudramática en un puesto privilegiado de la parrilla televisiva a lo largo de los años setenta, donde se gestó la renovación de *Vivir cada día* a comienzos de los ochenta.

2. El *Vivir cada día* de Javier Maqua: la televisión mira al cine

Después de su primer largometraje, estrambótica alegoría fílmica de la sociedad española de la transición basada en una pieza dramática de Fermín Cabal, y tras un largo periodo de actividad profesional en el entorno radiofónico de RNE (compaginado con algunas pequeñas realizaciones de corte experimental para la Segunda Cadena, UHF¹⁴), Javier Maqua se incorporó al equipo de *Vivir cada día*, donde realizó, entre 1982 y 1988, un total de diez episodios

11. El propio Maqua aportó una de las más completas formulaciones teóricas de la categoría que es, a la vez, si no más, toda una declaración de principios: situado en las fronteras de la ficción, el docudrama se inscribe en un espacio periférico e inestable desde el que «atacar todos los centros o, al menos, denunciar la depredante obsesión por la Centralidad» (MAQUA, 1992: 11).
12. CORNER, J. «British TV Dramadocumentary: Origins and Developments». En: ROSENTHAL, op. cit., p. 35-46.
13. PAGET, D. «Tales of Cultural Tourism». En: ROSENTHAL (1999), p. 47-63.
14. Como, por ejemplo, la entrevista que realizó a Juan Cueto sobre los subgéneros en el cine español cubierto con una media, o un reportaje circense que se emitió por entero boca abajo.

sobre asuntos tan variopintos como la milagrosa recuperación de una *starlette* acuchillada brutalmente por su novio en *La nueva vida de Cándida Galán*; la tragedia de una mujer que intenta recuperar a su hijo secuestrado por su marido griego en *A mon fils*; el viaje conmemorativo del creador del famoso cómic *Paracuellos*, en *Carlos Giménez. Viñetas de una infancia*; la escisión entre Logroño y Madrid de un reciente diputado riojano en *Su señoría*, o los estragos sociales y medioambientales provocados en Avilés por la industrialización siderúrgica en *El cadáver del tiempo*. Episodio, dicho sea de paso, que no encandiló precisamente a los avilesinos. Disgustados con la imagen que se había ofrecido de la ciudad, el alcalde y CCOO intentaron declarar al realizador persona non grata.

Sin embargo, bajo la evidente heterogeneidad temática de los episodios, puede rastrearse un fértil sustrato que nutre el proyecto televisivo del realizador y que establece algunos vínculos cardinales con el resto de su trayectoria fílmica y ensayística. Por decirlo de manera sencilla, el *Vivir cada día* de Maqua se aleja de las prácticas televisivas al uso para situarse bajo la advocación cinematográfica, universo referencial que, sin eludir la impostura ni el distanciamiento reflexivo¹⁵, se imbrica con el armazón *docudramático* que lo sustenta. Y lo hace principalmente mediante tres estrategias: con la incorporación en la banda sonora de conocidas composiciones cinematográficas, con la explícita convocatoria audiovisual de otras películas, o con la utilización de reconocibles códigos narrativos. Respecto al primer recurso, resulta notorio que, en numerosas ocasiones, el legado genérico fílmico sobrevuela los distintos capítulos, ya sea puntuando las idas y venidas del diputado de Logroño a Madrid con los ritmos de *ragtime* característicos del cine cómico mudo en *Su señoría*, ya sea evocando las composiciones orquestales de las grandes producciones hollywoodienses; de hecho, las hambrientas andanzas de los niños de hospicio en *Carlos Giménez. Viñetas de una vida* son acompañadas por las conocidas melodías que Bernard Herrmann compuso para *The Trouble with Harry* (*Pero... ¿quién mató a Harry?*, Alfred Hitchcock, 1955) y *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958).

Respecto a la explícita convocatoria de significativos films de la historia del cine, hay que reseñar *A mon fils*, donde, con lágrimas en los ojos, Antonia Jurado revive su tragedia particular ante *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950). A la llegada de Karin con su recién estrenado marido a la isla (les recibe el párroco advirtiéndoles de las duras condiciones de vida que están obligando a los jóvenes a emigrar), le sigue la entrada de Antonia junto a Vangelis en

15. De lo primero, da buena cuenta el *flashback* de la infancia de Cándida, auténtico cliché melodramático. De lo segundo, se encarga el desvelamiento de los mecanismos constructivos del discurso, función desempeñada entre otras cosas por la presencia del realizador en *La nueva vida de Cándida Galán*, dirigiendo a los actores en la escenificación de un ataque que el espectador ya ha visto. No por casualidad, como ha analizado Bill Nichols, la inscripción del propio realizador «como un agente de autoridad» dentro del discurso documental, deviene estrategia privilegiada en la modalidad reflexiva y poética (NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, p. 97).

Figuras 1 y 2



Katakorokian, el pequeño e inhóspito pueblo griego en el que intentarán prosperar [figs. 1-2]. Asimismo, a la entrada del primer matrimonio en la desangelada casa, le sigue el acceso de los segundos a una vivienda de similares condiciones, vacía y sin muebles, que despierta en la joven sus primeros temores («Esto no es lo que me habías dicho en París», le reprocha apoyada sobre la pared)¹⁶.

Por último, la utilización de reconocibles códigos narrativos genéricos se deja sentir con fuerza en el arranque de *La nueva vida de Cándida Galán*, donde se presenta el dramático suceso bajo los compases del cine de suspense. La cámara sigue a un personaje que coge un cuchillo de encima de la mesa de la cocina y se acerca sigilosamente a una joven que mira a través de la ventana (el plano medio, que sigue el recorrido del cuchillo, mantiene en fuera de campo al agresor). El aparato se retira entonces de la escena saliendo de la habitación, mientras, en *off*, se escuchan los desgarradores gritos femeninos. Por corte, la cámara desciende por la fachada del edificio en una panorámica vertical hasta encuadrar el número del portal (Apartamentos del Rey, 13). Nuevamente por corte, la vertiginosa sucesión en fundido de los titulares de periódicos recogen la noticia. A la vez que expone telegráficamente el núcleo temático del episodio («Una joven actriz, acuchillada por su amante», «Joven actriz erótica, cosida a puñaladas»), abre los interrogantes que deberán ser respondidos en la narración: sabemos el *qué* (un crimen pasional), el *cómo* (un cuchillo), el *dónde* (Apartamentos del Rey, 13), pero todavía no sabemos el *quién* (¿quién es el agresor?, ¿quién es la víctima?) [figs. 3 a 5].

En definitiva, estrategias que tienden a apuntalar un sustrato formal que se expande por toda la cartografía genérica; del cine cómico al drama, del suspense policiaco al suspense psicológico. Sin embargo, si hubiera que elegir de entre todas las referencias que fecundan el conjunto, habría que decantarse seguramente por el melodrama, escurridiza categoría de innegable centralidad

16. Más sutil resulta desde luego la referencia cinéfila en *El cadáver del tiempo*; la llegada de Antón a la casa de Avilés con motivo del entierro de su abuelo, punto de arranque de la narración, invoca aquel otro regreso a la mítica Manderlay de *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940). Asumiendo la gestión del relato al igual que la heroína que vuelve en sueños a la mansión de sus desvelos, Antón retorna al lugar de su infancia sabiendo también que ese viaje le obligará a hacer «comparaciones no siempre agradables».

Figuras 3, 4 y 5



en el universo fílmico, que no por casualidad es una de las mejor conocidas y analizadas por el realizador junto a Llinàs en un texto titulado, tampoco nada casualmente, *El cadáver del tiempo*¹⁷.

2.1. El docudrama que se mira en el melodrama

El extenso análisis del *collage cinematográfico* desarrollado en *El cadáver del tiempo*¹⁸ se vio completado con la evaluación de aquellas categorías genéricas a las que la figura había estado particularmente ligada, caso del *biopic*, del film rí y del melodrama. Especialmente relevante para la propuesta televisiva de Maqua deviene la acertada definición de esta última a partir de dos aspectos esenciales. Por un lado, una vocación metafórica arraigada en la disposición del género para decir «la misma cosa un número ilimitado de veces». Por otro, el carácter irreversible del tiempo, condición que tiene como correlato la no consecución por parte del protagonista de los objetivos trazados al comienzo de la narración (no en vano, el fluir vital de los personajes melodramáticos aparece siempre bajo el signo de la pérdida: ahora ya no se tiene lo que antes sí se tuvo).

17. Alargada sombra que se proyecta también sobre el otro proyecto televisivo de Maqua, *Muerte a destiempo*, adaptación en cuatro episodios de la novela de Javier Martínez Reverte titulada *Lord Paco* (1990). Melodramática es la articulación del relato en *flashback*, técnica que se utiliza para contar la sucesión inexorable de acontecimientos que arrastrarán al joven protagonista a la muerte, y melodramática es la incapacidad del personaje para revertir el destino prefijado de antemano, sujeto herido por la muerte de su madre, de la que se considera responsable.
18. Figura retórica objeto de estudio del ensayo, fue definido por los autores como un fragmento que comprime un largo periodo de tiempo en varios planos (en número mayor que cualquier otro fragmento del mismo film. En *La nueva vida de Cándida Galán* aparece con claridad un *collage* que significa el punto de inflexión de su protagonista. En pantalla, mediante una sucesión de planos de detalle (el cuerpo roto de Cándida encuentra su correlato formal en la imagen fragmentada), aparecen las manos y los pies de la joven realizando algunas actividades. Si al principio lo hacen de manera torpe, progresivamente, acompañada del *crescendo* musical, las mismas acciones comienzan a ser ejecutadas con mayor facilidad, y si la mano de Cándida consigue abrir el grifo con soltura, los pies comienzan a seguirse uno a otro. Al final, coincidiendo con la apoteosis en la banda sonora, aparece el cuerpo completo de Cándida, coronando victoriosa los peldaños de la que había sido hasta el momento una montaña inexpugnable.

2.1.1. *Vocación metafórica*

El primero de los rasgos, la *metaforicidad* melodramática, se levanta sobre la sinonimia, propiedad homóloga a la conocida *densidad* del género. En efecto, la tradicional y vaga noción crítica de que en él «ocurren muchas cosas», parece estar relacionada con una articulación narrativa concreta por la que, según la clásica distinción narratológica entre *núcleos* y *catálisis*, el relato melodramático se decantaría por los primeros en detrimento de los segundos. Así, mientras que los *núcleos* constituyen los «nudos» que posibilitan el avance de la historia (inaugurando o concluyendo una incertidumbre), las *catálisis* son más bien de naturaleza complementaria y sólo sirven para «llenar» el espacio narrativo sin modificar sustancialmente los núcleos (Barthes, 1992: 9-43). En ese sentido, parece evidente que, a diferencia de géneros como el musical, regidos por los «momentos vacíos», el melodrama se construye al igual que el *biopic* desde los «momentos plenos», elidiendo aquellas secuencias insignificantes o poco relevantes para el protagonista, sujeto inmerso en un vertiginoso encadenamiento causal de tropiezos que le impiden revertir su aciago destino. Dicha valoración resulta a la postre decisiva en el docudrama de Maqua (proverbial en el caso de *A mon fils*), que reconocería sin tapujos la centralidad del «nudo» en su definición de la categoría: «el relato de *fronteras de la ficción* debe cabalgar de *núcleo* en *núcleo*, debe ser un relato denso con poco espacio para las *catálisis*»¹⁹.

Pero no sólo en los planos temático y narrativo opera la vocación metafórica; también en el plano expresivo se ve confirmada la densidad del género, comenzando por la música. Los melancólicos compases pianísticos de Satie acompañando al solitario Carlitos mientras el resto de sus compañeros recibe la visita familiar de los domingos, la suave melodía que complementa el viaje rememorativo de Cándida a su infancia, o la reverberante orquestación wagneriana que abre la desoladora vista nocturna de Avilés, ciudad de fábricas y chimeneas contaminantes, recubren la historia narrada diciendo musicalmente lo que el protagonista se encarga de exponer en el plano verbal.

En la misma dirección opera la imagen y, antes que nada, el color, índice de pertenencia melodramática, como anotó Bourget²⁰. Sin duda, Douglas Sirk se erige junto a Vincent Minelli en uno de los más importantes «pintores» del género, realizador especialmente hábil en la acentuación de las fracturas emocionales que sacuden a sus personajes mediante la eficaz explotación cromática. Tal es la función que desempeña la iluminación irreal y onírica que inunda una escena nodal de *All That Heaven Allows* (*Sólo el cielo lo sabe*, 1955). Se trata de la definitiva renuncia de Cary a seguir con su joven amante ante la insistencia de su hija. A la manera de un enorme calidoscopio, la ventana redonda de cristales de colores baña los rostros de la madre y la hija, lo cual connota la gravedad del momento, al igual que el dorado que acompaña a las otoñales tardes de la hermosa viuda en el mismo film, exhibición figurativa de los conflictos despegados en la narración: el conflicto de clase se añade a la diferen-

19. MAQUA, J. *El Docudrama, fronteras de la ficción*, op. cit., p. 35.

20. BOURGET, J. L. (1985). *Le mélodrame hollywoodien*. París: Stock, p. 265.

cia de edad, la hipócrita y timorata sociedad de la pequeña ciudad no tolera que una mujer «otoñal» inicie una relación con el joven jardinero que se hace cargo de su parcela.

La misma funcionalidad es activada en una escena determinante de otro film de Sirk, *Written on the Wind* (*Escrito sobre el viento*, 1956). Tiene lugar en la cabina del avión que debe llevar al poderoso magnate Kyle y su secretaria Lucy hasta el apartado rincón de la playa donde el joven podrá mostrar su «verdadero yo». Animado por un ataque de sinceridad, en plano contraplano, el primogénito de la saga confiesa por qué se ha convertido en un sujeto caprichoso vencido por el alcohol y las mujeres: no está a la altura de las circunstancias y, a diferencia de su amigo sombra Mitch, no es el hijo que todos esperaban que fuera. Es el momento en que se rompe la iluminación naturalista que hasta el momento ha presidido el encuadre. La cabeza de Kyle se cubre premonitoriamente con un rojo saturado que contrasta con la figura de Lucy, cuerpo rodeado de una aureola azul irradiado por su vestido y el cielo [fig. 6].

Traer a colación esta escena no es casual, ya que su enseñanza se deja entrever con claridad en *La nueva vida de Cándida Galán*, precisamente cuando el drama se encuentra en su máximo apogeo. Cándida está acostada en el hospital, no siente ninguna parte de su cuerpo y es incapaz siquiera de ingerir alimento alguno. Su amiga Carmen, pacientemente, va a visitarla e intenta animarla, aunque no confía tampoco en su recuperación. Por corte, después de que la malherida joven se mire en un espejo por primera vez (la música, estridente, puntúa su estado anímico), aparece Carmen llorando apoyada en otro espejo; en esas condiciones, no se encuentra con fuerzas para salir a escena (trabaja como actriz en un cabaret). De nuevo por corte, en una composición en leve contrapicado que está inundado por el mismo rojo que envolvía a Kyle, la actriz expone a su jefe la terrible situación que está padeciendo y la necesidad de dejar el trabajo por unos días [fig. 7]. Los insertos de los foquistas que dirigen la fuente de luz a la cámara, así como la intercalación de la pieza cómicorótica que escenifican dos actores en un marcado tono paródico, enfatizan la carga negativa que está soportando la cabaretera.

Por último, alterando los cimientos de la habitabilidad clásica, también en el plano espacial opera la vocación melodramática. Revelador al respecto resulta la inclusión de espejos en *La nueva vida de Cándida Galán*, *El cadáver del tiempo* y *A mon fils*. No en vano, recurso sirkiano donde los haya, la presencia de la superficie especular excede la simple capacidad de «doblar las distancias reales y alcanzar foco nítido y suficiente» en la casa del pobre²¹, para convertirse en un claro indicio del desbordamiento del espacio: el espe-

21. No fue ajeno de todos modos el realizador a la funcionalidad dramática del espejo: «en el *melodrama*, por ejemplo, los espejos (los personajes enfrentados a sí mismos) son muy abundantes, precisamente porque, tanto desde el punto de vista de la eticidad como del de la redundancia, contribuyen a acentuar las características del género». MAQUA, J. *El Docudrama, fronteras de la ficción*, op. cit., p. 41.

Figuras 6 y 7



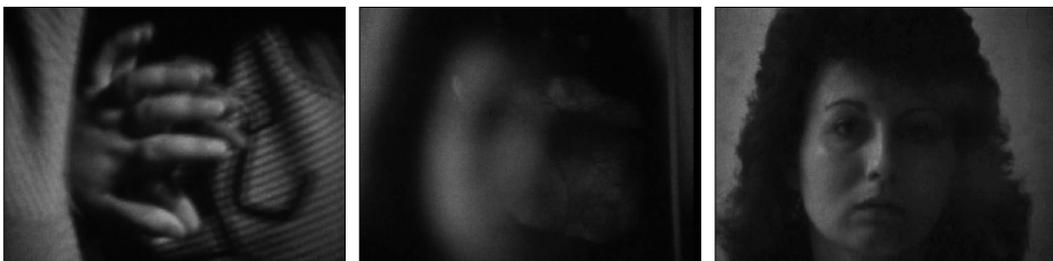
jo lleva al límite el principio constructivo prescrito desde el Renacimiento. La pantalla ya no separa un mundo situado más allá de la «ventana abierta al mundo», de un más acá que habita el espectador, antes bien, señalando el lugar que se encuentra detrás de la cámara, el espejo opera hacia la convergencia del exterior y el interior del cristal, espacio situado al borde mismo de la representación, como analizara Michel Foucault a propósito de *Las Meninas* de Velázquez²², cuadro que convoca con radicalidad un fuera de campo donde coinciden espectador y modelo (los reyes cuyo reflejo aparece en el espejo del fondo).

Aunque la multiplicación del espacio *in abyme* no acontece sólo mediante el espejo (en el episodio de la *starlette*, la televisión refleja el cuerpo moribundo de la agredida), encuentra sin embargo en él su principal operador. Importante como se ha visto en *La nueva vida de Cándida Galán*²³ es, sin embargo, en *A mon fils* donde la superficie reflectante despliega todo su potencial melodramático. Dos escenas lo exponen con claridad. En la primera, el espejo permite el roce metonímico de la madre y el hijo gracias a la huella dejada por el pequeño en el cristal (la apertura de foco desdibuja la marca, que se transforma en el rostro de Antonia; su voz y las imágenes de superocho corroboran que se trata de la mano de Constantino) [figs. 8 a 10]. La otra tiene lugar en el comienzo de la segunda parte del relato. En el encuadre, un espejo refleja una pared sobre la que se proyecta la sombra de unas ramas en movimiento (es de noche, la habitación está a oscuras y el sonido recoge la amenaza de tormenta; inicio que remite al de *Written on the Wind*). Se abre la puerta y Antonia atraviesa la habitación pasando por delante del objetivo, hasta apoyar la cabeza sobre la pared reflejada. Comienza entonces a llamar al hijo repetidas veces hasta que se gira y muestra toda su penuria al espejo cámara.

22. FOUCAULT, M. (2006). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, p. 13-25.

23. Reflejando su rostro fragmentado primero y sosteniendo las lágrimas de Carmen después, desdobra también el cuerpo de esta última mientras recuerda los primeros pasos en la profesión de la protagonista.

Figuras 8, 9 y 10

2.1.2. *La irreversibilidad del tiempo*

El segundo de los aspectos anotados por Maqua y Llinàs, el implacable paso del tiempo y sus desoladoras consecuencias, es formalizado de manera habitual en el melodrama mediante el desordenamiento cronológico de la historia (estrategia contraria al valor testimonial de la mitad documental del docudrama, se convierte así en el principal indicio de su otra mitad ficcional)²⁴. Una alteración operada generalmente mediante la convocación del *flashback*, recurso que encuentra pleno sentido melodramático gracias a su condición «fatídica y esclarecedora» (Bourget, 1985: 143), que se convierte en la inapeable clave interpretativa de la herida abierta que arrastra el protagonista. En efecto, en el melodrama, el pasado se inscribe como el principio de la historia en sentido cronológico, pero también como causa primera, origen de un conflicto que sólo puede dar como resultado la infelicidad del presente desde el que se habla. Haciendo suyo este inexorable recurso, la mayor parte del *Vivir cada día* de Maqua se articula desde una «mirada atrás» que contrapone un pasado dichoso y pleno con un presente dominado por la carencia. Así, una vez que asistimos a la terrible situación de Cándida en el hospital, se inserta el primer *flashback* de una época desvaída y falta de color, pero que es reconocida como feliz por la voz en *off* de su protagonista [fig. 11]. Sobre el rostro de la convaleciente, funde la adánica infancia de una chiquilla extremeña que «aprendió a montar en burro antes que a andar», que jugaba a esconderse entre los árboles mientras su padre la buscaba preocupado. En *A mon fils*, por el contrario, las imágenes pretéritas proceden del propio archivo en superocho de la familia. Sobre la pantalla, se alternan los desesperados intentos de Antonia por conseguir dinero para asistir al juicio en Grecia, con los alegres recuerdos

24. Teniendo en cuenta la estricta sucesión de los acontecimientos factuales, lo más lógico sería la coincidencia de los tiempos de la historia y del relato en una dirección vectorial: del momento más lejano al más próximo. Una lógica que descansa en realidad en la errónea sinonimia entre *cronología* y *causalidad* que toda una tradición narrativa no ha dejado de apuntalar. Por el contrario, situados en niveles distintos, los dos términos no deben ser confundidos: que los hechos se sucedan *cronológicamente* no quiere decir que obedezcan a ningún tipo de lógica lineal, antes bien, es su ordenación en el vehículo narrativo lo que impone la *causalización* de tales hechos.

Figuras 11 y 12



de la protagonista: la fiesta de nochebuena en París donde conoció y se enamoró de Vangelis, o los primeros pasos del pequeño Constantino de la mano de su madre.

Pero si la concatenación secuencial de los dos tiempos opera hacia su confrontación metonímica, más radical resulta su puesta en simultaneidad, con lo cual se horada el relato en profundidad (confrontación metafórica). Pasado y presente ya no se suceden, sino que se rozan, se interpelan en un mismo espacio que enmascara fugazmente su distancia insalvable, la fatalidad del Cronos. Es lo que ocurre con los habituales contraplanos de la mirada del Carlos Giménez adulto en *Carlos Giménez. Viñetas de una infancia*, que son ocupados por los rostros de sus infantiles compañeros de hospicio (la voz del protagonista presentando a los personajes certifica el contacto). También con la proyección de las imágenes en superocho sobre el rostro efigie de Antonia en *A mon fils*, convertido en la superficie fantasmal donde pueden reunirse los dos tiempos. Sobre la figura en primer plano de la protagonista, y mientras los melancólicos acordes griegos colman la imposibilidad del reencuentro, se proyectan las imágenes del pequeño cuerpo de su hijo mientras ella lo baña y lo seca con ternura. Y sobre ambos, clausurando el relato, los títulos de crédito confirman la fatal separación de los personajes.

Más radical resulta de todos modos el gesto en *El cadáver del tiempo*. De hecho, en la primera coincidencia entre pasado y presente, la noche en que Antón se dispone a dormir en el dormitorio familiar, un desplazamiento lateral de la cámara transforma al personaje en su abuelo ante la llegada de un Antón niño que reclama su atención (la aparición del anciano amortajado a la llegada del protagonista a la casona ha apuntado ya la identificación). Figura típica en el cine del griego Theo Angelopoulos²⁵, convertido en el principal referente de *El cadáver del tiempo*, la drástica elipsis que supone la *ruptura temporal con permanencia del espacio escénico*, en palabras de Gomez Tarín²⁶,

25. De *O Thiassos (El viaje de los comediantes, 1974)* a *To Vlemma tou Odyssea (La mirada de Ulises, 1995)*.

26. GÓMEZ TARÍN, J. (2006). *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto filmico*. Filmoteca Valenciana, p. 247.

se instituye también aquí en el operador formal del ejercicio rememorativo del protagonista. Acción efectuada en el plano íntimo en este caso, se entrecruza, sin embargo, con la historia colectiva en la finalización del relato. Mientras el abuelo de Antón cuenta a los chiquillos una historia de aventuras bíblicas, comienzan a arremolinarse alrededor de él los distintos tiempos que han formado parte del relato: el pasado exótico de una ría en la que se podía pescar todo lo que se quisiera (paisaje «verniano», como lo ha calificado el ministro Fernando Morán en referencia a los maravillosos paisajes descritos por el insigne autor de *Viaje al centro de la tierra* o *La vuelta al mundo en ochenta días*), el pasado gozne de la década de los cincuenta que toma cuerpo en los obreros inmigrantes que vinieron a Avilés buscando una vida mejor, y el presente, que hace acto de presencia en los amigos que han acompañado a Antón en su regreso a Avilés, pero también en los camiones que circulan por el fondo del encuadre mientras la cámara se aleja, movimiento del enunciado a la enunciación que clausura sin miramientos la quimera de un paraíso que nunca regresará [fig. 12].

2.1.3. *El objeto melodramático*

Completando la valoración esbozada por Llinàs y Maqua, Juan Miguel Company destacó en un texto fundamental para comprender el alcance melodramático²⁷: la función de los objetos cotidianos en el anclaje del drama vital de los protagonistas. Convertidos en una suerte de «precipitado del tiempo», dichos objetos se invisten de las cargas afectivas que proyecta la mirada del personaje, espejos identificativos de su desgracia que, a la vez que atenúan, significan la dolorosa ausencia. El sillón de cuero del comienzo de *Since you went Hawaii* (*Desde que te fuiste*, John Cromwell, 1944), huella del marido ausente del relato aunque se construya alrededor de él, o la escalinata quemada de la imponente mansión de Los Doce Robles en *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, Victor Fleming, 1939), símbolo devastado por el tiempo que marca el derrumbamiento del universo de la protagonista, son, en palabras del autor, los objetos que vienen a textualizar de manera fantasmal la ausencia de aquellos otros objetos primigenios ahora perdidos. Una funcionalidad de la que también hace gala el docudrama de Maqua. Palpable en las antiguas fotos de estudio de Cándida que recuerdan su espléndida figura ahora maltrecha, se despliega en toda su intensidad en *A mon fils*, auténtico muestrario de objetos anclaje desde el inicio. Sobre los inaugurales títulos de crédito, acompañados por el tic-tac de un reloj en *off*, la cámara recorre lentamente una pared cubierta por las fotos del que pronto sabremos que es Constantino. Desciende entonces el aparato hasta encuadrar un pequeño oso de peluche blanco, juguete adorado por el pequeño, como confirman algo más adelante Antonia y las imágenes de superocho. Reafirmando el rol que desempeña el juguete en el relato, vuelve a aparecer en repetidas ocasiones y espacios distintos: sobre la cómoda de la habitación vacía, junto a la insomne Antonia mientras recuerda lo feliz que

27. COMPANY, J. M. (1987). «Dulces prendas por mí mal halladas». En: PONCE, V. (ed.) (1987). *Acercas del melodrama*. Generalitat Valenciana, p. 18-25.

Figuras 13 y 14



era con su hijo o, de manera decisiva, en la escena del secuestro. Mientras los malhechores huyen a toda prisa con el botín en el coche, el peluche queda tirado en el albero del parque, convertido ya en el más doloroso sustitutivo simbólico del hijo ausente²⁸ [figs. 13-14].

Coda

Más de veinte años después de su participación en *Vivir cada día*, y situándose esta vez en los márgenes de la industria, Javier Maqua realizó, en 2004, *Apuntarse a un bombardeo*, puesta en imágenes de los avatares padecidos por un abnegado grupo de brigadistas en Irak, impotentes testigos del drama que precisamente habían intentado impedir: la invasión del país por las fuerzas norteamericanas. Manifestando el apego del realizador por la categoría del docudrama, los recursos ya ensayados se dejan sentir con claridad en la nueva propuesta. En primer lugar, en el distanciamiento operado con la presencia del director en pantalla, personaje que presenta, sin embargo, una importante diferencia: el Maqua de ahora ya no se muestra como el encargado de imponer el orden en escena situando y dirigiendo a los actores, antes bien, es un Maqua espectador que observa desde una silla, a lo lejos pero también desde lo alto, la conversación que mantienen tres de los personajes (no en vano, su única actuación «activa», jugando con un pequeño al que intenta colocar una máscara antigás al final del relato, funciona no sólo como advertencia futura del horror que estamos legando a nuestros hijos, sino también como autoparodia de la funcionalidad organizativa desempeñada por el personaje realizador). En segundo lugar, en la articulación de *Apuntarse a un bombardeo* a la manera de un diario personal, como ocurría en *A mon fils*. Al igual que Antonia Jurado, María Teresa se erige en el principal foco narrativo, rindiendo cuentas de su experiencia desde la palabra escrita. En tercer lugar, con la inserción

28. Más tarde, cuando vea de nuevo por primera vez a Constantino en Grecia, y ante su desconfianza, Antonia le mostrará el osito que ha traído desde España. Sobre la sonrisa esbozada entonces por el pequeño, se inserta dos veces la imagen del peluche cayendo en el albero del parque. Por fin la ha reconocido y se dirige hacia ella.

de imágenes de los acontecimientos que ponen rostro a una invasión ciega que apenas traspasó el televisor, acaso bajo la apariencia fría y abstracta de los radares nocturnos. Por el contrario, grabadas por los propios brigadistas, la inclusión del testimonio visual del conflicto deviene a veces extremadamente crudo (los rostros hinchados y los cuerpos desfigurados de los muertos anónimos iraquíes), y a veces dolorosamente plástico, como el paralelismo figurativo de las dos imágenes que abren el film: la línea de horizonte que perfilan los montes del Concejo de Quirós, en Asturias, contrasta con la que dibujan los edificios de Bagdad, en negativo, cubiertos por espesas columnas de humo.

Sin embargo, a pesar de su evidente participación docudramática, más que en las *fronteras de la ficción*, *Apuntarse a un bombardeo* se sitúa por el contrario en las *fronteras del documental*, puesto que se deshace de las apoyaturas genéricas fílmicas que habían vertebrado su trayecto televisivo, para ofrecerse al espectador como un documento emotivo y descarnado de unos personajes que, sentados alrededor de una mesa en un idílico paisaje asturiano, piden prestado «el silencio y la palabra» para recordar su quijotesco enfrentamiento contra una situación que consideraban injusta. Situación contra la que también se levanta el realizador y que termina por definir a *Apuntarse a un bombardeo* como un combativo y necesario ejemplo de la pervivencia del documental en el actual periodo postdocumental descrito por John Corner²⁹. Frente al imperio de la banalización televisiva bajo la forma privilegiada del *infotainment*, el último trabajo hasta el momento de Javier Maqua se erige en el testimonio comprometido de una realidad y unos acontecimientos que exigen la intervención ética.

Bibliografía

- BARROSO, J.; TRANCHE, R. (coord.) (1996). «Televisión en España 1956-1996». *Archivos de la filmoteca*, núm. 23-24, junio-octubre, Valencia.
- BARTHES, R. (1972). «Introducción al análisis estructural del relato». En: VVAA (1992). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, p. 9-43.
- BOURGET, J. L. (1985). *Le mélodrame hollywoodien*. París: Stock.
- CATALÀ, J. M.; CERDÁN, J.; TORREIRO, C. (eds.) (2001). *Imagen, memoria y fascinación (notas sobre el documental en España)*. Madrid: Ocho y Medio.
- CERDÁN, J.; TORREIRO, C. (eds.) (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- COMPANY, J. M. (1987). «Dulces prendas por mí mal halladas». En: PONCE, V. (ed.) *Acercas del melodrama*. Generalitat Valenciana, p. 18-25.
- CORNER, J. (1999). «British TV Dramadocumentary: Origins and Developments». En: ROSENTHAL, A. (ed.). *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Southern Illinois University Press, p. 35-46.
- (2000). «Documentary in a Post-Documentary Culture. A note on Forms and their Functions». En: <http://www.lboro.ac.uk/research/changing.media/index.html>

29. CORNER, John (2000). «Documentary in a Post-Documentary Culture. A note on Forms and their Functions», en <http://www.lboro.ac.uk/research/changing.media/index.html>

- FOUCAULT, M. (2006). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, p. 13-25.
- GARCÍA MATILLA, E. (1996). «TV española 1975-1982: los cambios antes del Cambio». En BARROSO, J.; TRANCHE, R. (coord.). *Archivos de la filmoteca*, p. 94-105, núm. 23-24, junio-octubre, Valencia.
- GÓMEZ TARÍN, J. (2006). *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Filmoteca Valenciana.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1986). *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Valencia: Instituto de Cine y Radio-Television.
- LLINÀS, F.; MAQUA, J. (1976). *El cadáver del tiempo. El collage como transmisión narrativa/ideológica*. Valencia: Fernando Torres.
- MAQUA, J. (1992). *El docudrama, fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra.
- (1996). «Apuntes para una historia de las relaciones entre realidad y ficción en Televisión Española». En: BARROSO, J.; TRANCHE, R. (coord.). *Archivos de la filmoteca*, núm. 23-24, Valencia: junio-octubre, p. 106-121.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- PAGET, D. (1999). «Tales of Cultural Tourism». En: ROSENTHAL, A. (ed.). *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Suthern Illinois University Press, p. 47-63.
- PALACIO, M. (2005). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- PÉREZ ORNIA, J. R. (1983). «La nueva etapa de "Vivir cada día" pretende integrar el documental en el género dramático». *El País*, Madrid: 31/5/1983.
- PLANTINGA, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press.
- PONCE, V. (ed.) (1987). *Acerca del melodrama*. Generalitat Valenciana.
- QUINTANA, Á. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como espectador de realidades*. Barcelona: Acantilado.
- ROSENTHAL, A. (ed.) (1999). *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Suthern Illinois University Press.
- STAM, R. (1992). *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Columbia University Press.
- WEINRICHTER, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*. Madrid: T&B.
- VVAA (1972). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Javier Moral es profesor ayudante de la Universidad Internacional Valenciana (VIU). Es doctor por el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Universidad Politécnica de Valencia y miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC). Ha publicado diversos artículos sobre cine en revistas especializadas y participado en numerosos congresos nacionales e internacionales, jornadas y seminarios.
