

El Docudrama televisivo

Valerio Fuenzalida¹

Agosto 2008

Texto escrito para la revista MATRIZes

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da USP

Abstract

Este texto analiza el formato de docudrama televisivo presentado con éxito en canales de México y Chile. El docudrama es un híbrido que ficcionaliza situaciones dramáticas de origen real. Por tanto, son importantes las formas televisivas significantes de la realidad nuclear narrada. Hay evidencia de estudios de recepción de una resignificación educativa por parte de la audiencia.

Palabras claves

formato y género – rasgos del docudrama – significantes de realidad – identificación – aprendizaje y entretención lúdica

En relación a los programas televisivos, es más fácil definir el concepto de formato que el concepto de género.

El **formato** es un término usado habitualmente por la industria televisiva, en especial desde que se ha incrementado la compra y venta de formatos en la década de los '90; el formato se refiere a la producción y realización de un programa televisivo; es un texto escrito (a menudo acompañado de asesoría y entrenamiento presencial) que describe paso a paso el "know how" para realizar un programa televisivo, generalmente complejo y desconocido para los nuevos productores; la compra del formato pretende minimizar el ensayo-error del nuevo productor; además de adquirir un programa exitosamente recibido por una determinada audiencia, la compra del formato permite la adaptación y localización a otra audiencia diferente.

El concepto de **género** es mucho más difuso; proviene de una tradición pretelevisiva desde el teatro, la literatura y el cine. Las clasificaciones son muy controvertidas (Schaeffer, 1999), especialmente con la tendencia actual a la hibridez de los géneros. El concepto de género es más amplio que las reglas de producción (formato); alude a la narrativa de alguna praxis humana que comparece a través de temáticas internas a la obra; se identifican al menos cuatro grandes áreas de praxis humana: crecimiento y transformación del sujeto; la relación afectiva con los demás en amistad, pareja e hijos: amor, pérdida, odio; el área laboral-profesional-social y la lucha por una meta: la épica del protagonista y del héroe; trascendencia: religión, misterio, desconocido, ciencia ficción, miedo, terror.

¹ Director Diplomado en Estudios de Audiencia. Facultad de Comunicaciones. Pontificia Universidad Católica de Chile

El género se presenta como un organizador cultural temático con cierta estabilidad, para proporcionar señas de orientación al receptor; por ello existen crecientemente talleres de aprendizaje de dramaturgia, guiones en diferentes géneros de TV, literatura, poesía, etc. Pero el concepto de género ha evolucionado desde una concepción rígida, como paradigma fijo de temas y características intratextuales, hacia rasgos diferenciadores más flexibles, en evolución y en contaminación. Tal vez la innovación más fructífera ha sido la acentuación de la **inclusión del receptor** en el concepto de género, quebrando la clausura textual: como los pactos o promesas de lectura entre el productor del género y el receptor, los horizontes de expectativas del receptor ante el género, las competencias culturales del receptor ante los géneros, la representación del receptor dentro del texto, las reacciones activas de identificación y entretención o, por el contrario, decepción y aburrimiento ante una promesa evaluada como deficiente por el receptor.

La denominación más habitual de docudrama televisivo alude a una hibridación entre un género informacional (que documenta un núcleo ocurrido factualmente acerca de temáticas con desventuras cotidianas) con una representación ficcionalizada por actores; el aspecto de drama, pues, alude a ciertos contenidos temáticos dolorosos (dramas de la vida), pero también a la representación ficcional (no-documental de los sujetos involucrados) y corporalizada por actores (drama en su sentido original). En el presente texto nos ocuparemos más bien del concepto de formato, de los rasgos de producción de este tipo de programas. Sin embargo, se recurrirá también a las nociones más amplias relacionadas con el género y su recepción, como la promesa de lectura a la audiencia, los signos orientadores intratextuales, la intertextualidad, y las dificultades de mezclar distintos géneros con diferentes pactos de lectura por parte de la audiencia.

1. El formato del docudrama

El **género ficcional híbrido** del docudrama ha crecido en las últimas décadas en las pantallas latinoamericanas gozando (en ocasiones de realización cuidadosa) de alta audiencia en horarios prime; hay evidencia de estudios de recepción que los docudramas son interpretados por amplios sectores de la audiencia como programas “educativos”.

En América Latina el origen masivo del formato comienza con la producción de Televisa (México – 1986) “**Mujer, casos de la vida real**” conducido por Silvia Pinal. Se emitía en franja postmeridiana de Lunes a Viernes. Duraba 70 minutos presentando 3 casos por episodio. Luego el programa se elaboró más híbridamente en formato de Miniserie, exhibida continuamente por 5 días entre L-V: así el formato evolucionó hacia una mini telenovela en cinco capítulos.

El año 2000, TV Azteca también de México produce “**Lo que llamamos las Mujeres**” para la franja postmeridiana de L-V. Son episodios unitarios de 1 hora - sin narrador ni conductora

Desde el año 1993, TVN en Chile emite en Prime Time el docudrama policial “**Mea Culpa**” con la dirección y narración de Carlos Pinto. “**Mea Culpa**” es una dramatización de casos reales de delincuencia, en los cuales a menudo aparecen los culpables arrepentidos de su actuación criminal. El programa ha tenido siempre alta audiencia, y, especialmente en sus

años iniciales, generó apreciaciones muy divididas: a favor por una parte, pero también duras calificaciones de programa de “crónica roja”, sensacionalista, etc².

El año 2004, el canal Mega en Chile emite “**Mujer Rompe el Silencio**”, inicialmente basada en el formato cedido por Televisa y producido por Nuevoespacio Producciones; la producción chilena tenía la conducción de Andrea Molina, conductora del programa de ayuda social “Hola Andrea” en el mismo canal. Se emitió en Prime de 22.00 como un seriado una vez por semana, con varios episodios por temporada; cada episodio constituía un unitario que presentaba un caso de 60-90 minutos por episodio.

El año 2005, el canal Chilevisión emite “**Historias de Eva**” en Prime Time, conducido por Eva Gomez que conducía también el Talk Show femenino “El Diario de Eva” en el mismo canal.

Rasgos del docudrama

Desde un punto de vista de contenidos, el docudrama es un género híbrido, esto es, narra con una representación **actoral-ficcional casos dramáticos de origen real**. Son situaciones cotidianas **límites o extremas**, que le han ocurrido a personas comunes y corrientes, pero no son narradas en formato documental ni de docurreality, sino de modo ficcionalizado y más libre; esto es, no se ciñen exactamente al caso referencial sino que cabe la introducción de elementos ficcionales. La música que emocionaliza el relato es parte importante de esta mayor libertad narrativa.

El género está claramente emparentado con el melodrama de la telenovela latinoamericana: las situaciones dramáticas más bien centradas en los problemas privados generados en torno a la familia y el hogar; por el ello el espacio escenográfico del hogar es preponderante; el relato no tiene el ritmo vertiginoso de una serie de acción cuyo héroe busca decididamente alcanzar una meta épica, sino más bien es una narración lenta cuyos protagonistas intentan asimilar una desventura, con fuertes emociones involucradas, y tienen grandes incertidumbres u obstáculos acerca de la forma de resolverla. La temática del género es el reverso de la comedia, que alude a equivocaciones y desventuras en un tono de alegría y optimismo.

El origen factual de la situación presentada supone una importante investigación previa de los casos: entrevistas con las personas, su autorización para representar ficcionalmente el caso, las medidas para preservar la privacidad y anonimato, etc.

Las fuentes de estos casos pueden ser los periódicos, consultorios clínicos de salud y psicología, archivos de violencia familiar, policiales, y otros. A veces los canales piden a la audiencia enviar casos para ser dramatizados.

La exigencia de casos límite puede provocar estrechez y repetición en la selección, y por consiguiente agotamiento textual y en la audiencia. Se ha experimentado con soluciones como acortar los episodios a 40 minutos televisivos; también se ha propuesto especializar las temporadas en temáticas segmentadas; de este modo sería posible abordar temáticas

² El año 2005 se vendió a Endemol – no el nombre del programa – sino el “know how” para producir el formato.

relacionadas con jóvenes y niños, que han comparecido escasamente en los docudramas; por lo general se han dedicado a mujeres y familia

Formas significantes de realidad

La **realidad nuclear del caso** ficcionalizado es representada y es recordada a la audiencia a través de **algunas formas significantes televisivas internas al texto**.

Habitualmente el docudrama es programado en un ciclo seriado, con episodios unitarios o autónomos, con actores **diferentes** en cada episodio. Muchos realizadores trabajan con **actores no-profesionales y desconocidos** para intentar producir un efecto de realidad en la audiencia: justamente **inscriben corporalmente el carácter no-ficcional de la historia ficcional**; se teme que los actores conocidos del star system pudieran cargar de “ficcionalidad” los casos nuclearmente reales. Los personajes ficcionales representados por no-actores profesionales significan corporalmente el carácter no-ficcional de la narración; es una forma significativa híbrida del carácter híbrido del género. Los diferentes actores y desconocidos también pretenden acentuar la **potencial identificación** de la representación textual con la audiencia en su propia cotidianeidad: “si esta situación (ficcional/real) me sucediera ¿cómo actuaría yo?”.

La realidad nuclear es representada también con el **género factual de entrevista** a las personas reales; es un juego lúdico donde los personajes “se salen” brevemente de la historia ficcionalizada; se desdoblan hacia las personas reales para recordar o aclarar decisiones tomadas en su vida real.

El docudrama presentado seriadamente tiene habitualmente un mismo **conductor/a reconocido por su participación en otros programas televisivos de contenido social**; es un presentador real, no-ficcional; se trabaja con la **lectura intertextual de la audiencia y la potencial aura emocional**, generada con la audiencia en otro programa. A cargo del conductor/a está la presentación y cierre del episodio, así como la narración en off, y las entrevistas a las personas reales que participaron en el caso (narrado ficcionalmente). La intervención de la voz off es de carácter variable; “**Mea Culpa**” se ha caracterizado por la importante presencia narrativa de la voz en off de su realizador Carlos Pinto, quien, en mi opinión, tiene el ritmo narrativo, el tono intimista e involucrador de los antiguos contadores orales de cuentos.

En los docudramas, los conductores pueden también significar en su corporalidad la función de guiar hacia una lectura realista-emocional-educativa por parte de la audiencia (y para ello, los realizadores pueden testear previamente cuáles rostros provocan mejor identificación y lectura intertextual con la audiencia). Esta forma televisiva de conducción contribuye a una interpretación “educativa” por parte de la audiencia.

En el docudrama, el **caso narrado puede terminar sin un final feliz**, y en proceso de búsqueda de resolución; el género es una ficcionalización dramática de casos reales, y por ello el pacto de lectura de la audiencia no incluye necesariamente el final feliz de la narración ficcional clásica. Ésa es también una forma dramática que acentúa el carácter “realista” de la ficción narrada. En el docudrama el criterio de valoración por la audiencia es menos la exactitud referencial (es una narración representada ficcionalizadamente) y más

bien lo **adecuado/equivocado de una conducta ante situaciones límites** (y ciertamente lo acertado de la realización televisiva según la cultura televisiva de la audiencia); la conducción aporta más bien en el registro de una lectura emocional-educativa ante graves problemas existenciales.

Discusión verbal-conceptual

En algunos programas se ha incorporado al final del episodio un **panel de debate** con diferentes participantes: expertos y especialistas, e interacción con el público. La conversación intratelevisiva buscaría entender mejor las motivaciones y conductas de los protagonistas, sus reacciones equivocadas o tendientes a una correcta solución.

Las evaluaciones de rating muestran que una parte muy importante de la audiencia chilena abandona la emisión al comenzar el foro. Los estudios cualitativos señalan que para una parte importante de la audiencia, especialmente en sectores populares, la discusión es evaluada como una racionalización conceptual redundante e innecesaria, ya que la narración ficcional sería autosuficiente; el debate verbal analítico aparece como un agregado desarticulado, y expresado en un lenguaje técnico conceptual poco comprensible, y tal percepción se traduce en aburrimiento y abandono del programa.

Posteriormente se ha evolucionado a buscar formas textuales que incentiven **la conversación familiar extratelevisiva**, pero gatillada desde el texto televisivo. En algunas realizaciones se buscó acentuar el rol del conductor/conductora al interior del episodio; su aparición narradora en off, y especialmente en breves entrevistas se pueden integrar mejor a la historia ficcionalizada, y nuevamente juega de modo lúdico con la hibridez del formato.

El programa “**Pasiones**” de TVN ofreció **otra modalidad de integración del docudrama ficcional y del panel**; este programa, emitido diariamente (desde el 2005 al 2008) en horario postmeridiano (alrededor de las 17.00), tiene como eje central un consultorio sentimental televisivo (al interior de un espacio magazinesco más amplio y con variedad de contenidos), cuyo objetivo es la **mediación en conflictos de parejas**: escuchar, comentar, reflexionar y orientar a quienes experimentan problemas de amor al interior de la pareja. Aparecen situaciones de ruptura y reencuentro, donde una persona quiere una aclaración de parte de su pareja, o el perdón. En el programa “**Pasiones**”, los conflictos amorosos reales son narrados a través de una **recreación dramática** con actores desconocidos, así el formato de docudrama se integra como recreación dramática o dramatización en una sección importante del programa; pero también participan los propios protagonistas, presentes en el estudio, o a través de contactos interactivos, y notas grabadas o en vivo. El comentario y la opinión de un **panel** de invitados y expertos **durante el desarrollo del programa** intenta profundizar la mirada a la situación vivida por los protagonistas, en diálogo con ellos. En “**Pasiones**”, la temática aparece bajo el formato de docudrama telenovelado, pero entretelado con una forma televisiva de panel para generar mediación de conflictos. “**Pasiones**” es una evolución más lograda (con alto rating en su franja horaria) en relación con otras experiencias realizadas previamente por TVN con programas de ayuda social (cfr. Fuenzalida, 2005, cap. 3).

La identificación

En estudios de recepción se ha constatado que la audiencia realiza en algunos casos un proceso activo individual y de conversación familiar, **comparando entre la propia experiencia vital con la experiencia ficcional** de las personas reales-personajes representados, y a menudo se discute grupalmente acerca de cuál sería la propia actuación ante situaciones similares. Aquí aparece el proceso de la **identificación emocional-cognitiva**, tal como ha sido definido por Jauss para dar cuenta de la identificación del receptor con personajes ficcionales, esto es, la experiencia de sí mismo (la audiencia) en la experiencia del otro (ficcional).

Pero en el género del docudrama es una experiencia de identificación con problemas y situaciones diferentes/análogos (y con las emociones involucradas), en donde cada miembro de la audiencia tendrá que imaginar su propia manera de encararla (al revés del conocimiento científico-racional que reivindica una sola forma de resolver los problemas).

Junto al proceso de identificación aparece **una relación cognitivo-emocional de reconocimiento**. Las personas reconocen en el docudrama algún "parecido" con su propia realidad existencial; la trama ficcional/real **representa intratextualmente** situaciones significativas para sus propias vidas - es decir, la representación tiene analogía y verosimilitud. El reconocimiento no ocurre con lo extraño y ajeno, sino con representaciones que se reconocen como análogas y significativas. El texto en su interior representa verosímilmente a la audiencia (Manetti, 1998).

La alusión a problemas análogos de la audiencia ha llevado a que algunos canales hayan introducido páginas complementarias en Internet, que derivan a centros de ayuda para determinadas situaciones conflictivas.

Aprendizaje y Entretención lúdica

Según estudios de recepción, la experiencia comparativo-reflexiva es apreciada por la audiencia, especialmente en sectores populares y medios, como una **manera de aprendizaje** a través de la identificación/reconocimiento con la experiencia real/ficcional narrada en el texto televisivo. Esta es una importante diferencia con el género de la telenovela, el cual es un mundo lúdico ficcional, creación del propio autor. El pacto de lectura con el docudrama incluye un mundo híbrido real/ficcional, que representa los dilemas conductuales ante situaciones análogas, inesperadas y límites, novedosas o chocantes, y de ahí el reconocimiento de la audiencia y la lectura comparativo-reflexiva. La historia de una adolescente con las dolorosas consecuencias de un embarazo no-deseado, suscita, en efecto, más conversación familiar que un sermón sobre el buen comportamiento o la historia de un "modelo virtuoso". Una "mala madre" que descuida la salud de su hijo hasta causarle graves secuelas suscita emociones de rechazo y una reflexión anecdótica más entretenida que el modelo de una madre ejemplar.

A diferencia del aprendizaje formal, en el docudrama el aprendizaje ocurre para la audiencia **desde el interior de una situación de recepción-entretención**, y más por vía de reconocimiento-identificación/emocional-reflexión que por la vía del razonamiento analítico abstracto-conceptual; ocurre también de **modo anecdótico-casuístico**, esto es, comparando las actuaciones en el caso narrado con el caso personal y los posibles propios

cursos de acción de las audiencias, en lugar del aprendizaje obtenido por el conocimiento general de las ciencias, abstraído de los casos particulares.

La ficción híbrida del docudrama - como la ficción imaginaria de la telenovela - permite explorar "**modelos anticipatorios**" de resolución de conflictos afectivos y de situaciones vitales que se sienten en el presente o se presiente que se vivirán en el futuro, procesos activos que se han detectado especialmente en jóvenes (Fuenzalida-Hermosilla, 1989). En la ficción se puede imaginar alternativas conductuales (función cognitiva anticipatoria de la imaginación, como sostenía Aristóteles – cfr. Vigo, 2007), que permitirían reorganizar la limitada experiencia individual para encarar problemas o situaciones vitales con un mayor repertorio de posibilidades.

A diferencia de la telenovela, el género híbrido del docudrama ofrece formas televisivas que incentivan la comparación-reflexión en la audiencia: la **conducción** que interactúa intratextualmente con las personas reales cuya situación está siendo ficcionalizada, pero también interpela implícitamente (con su "aura" intertextual) o/y explícitamente a las audiencias; en otros casos, el **panel** interactúa con las personas involucradas mediando hacia la posible resolución de un conflicto que ha sido dramatizado, pero que aún sigue en vivo y en proceso (y en estos casos, la propia audiencia puede interactuar desde el hogar); estas formas intratextuales incentivan finalmente lo que sería más importante: la **conversación extratelevisiva** suscitada entre los miembros del hogar a raíz de la situación representada.

Más en general, el género alude a la relación entre razón y emoción, relación que ha sido muy conflictiva en la cultura occidental. Según el racionalismo, desde Platón en adelante, la emoción es contradictoria con la razón y falsea la realidad; para B. Brecht la emoción estética inhibe la acción, sería un elemento alienador de la conducta; según las concepciones revalorizadoras de la capacidad cognoscitiva de la imaginación y de la emoción, ésta es una forma de conocimiento diferente al conocimiento analítico conceptual; a través de la vivencia de las emociones ocurre un conocimiento placentero más por vía afectiva que conceptual, conocimiento que sería, además, un principio motivador de la conducta activa. Según esta posición, la motivación emocional constituiría una energía formativa básica para el desarrollo de la persona y su capacidad de acción en la vida (Buck, 1984; 1988; Damasio, 1996).

Educación y Televisión

La investigación de la recepción televisiva, en particular en este caso acerca del género del docudrama exige reconceptualizar la relación TV Abierta, Entretenimiento ficcional, y Educación. Tanto en Europa como en Japón, la TV, especialmente la TV Pública, inicialmente se concibió educativa en tanto ayudaba a la instrucción formal de la Escuela, en países devastados por la segunda guerra mundial. La idea inicial de escolarizar a través de la TV hoy ha evolucionado hacia el modelo más complejo y eficiente de la TV instruccional, operada por canales especializados y segmentados, incluso con cobertura geográfica variable; otros países, frente al alto costo y problemas de la TV instruccional formal, depositan sus expectativas de mejorar la calidad de la enseñanza a través de Internet.

La investigación etnográfica de las conductas prácticas en la situación de recepción televisiva al interior del Hogar latinoamericano muestra otra expectativa educativo-cultural, muy acentuada en sectores populares y medios; estas expectativas educativos-culturales no se relacionan con la escolarización formal de los niños ni con la capacitación sistemática de jóvenes o adultos – función instructiva que se considera propia de la Escuela y de otras agencias didácticas formales; **la expectativa educativa, en cambio, esta asociada con el aprendizaje para la resolución de los problemas, carencias y adversidades que afectan en la vida cotidiana del Hogar** (cf. Fuenzalida, 2005). Es en este contexto latinoamericano en donde se puede comprender la lectura de aprendizajes educativos en relación con el género del docudrama.

Aquí aparecen tres cambios muy importantes. Por una parte, **se desacopla la sinonimia educación televisiva = escuela formal**, y aparece, en cambio, una expectativa de aprendizaje acerca de situaciones existenciales en el Hogar y problemas relacionadas con la vida cotidiana.

En segundo lugar, **el aprendizaje ocurre desde el interior de la situación espacio-temporal de recepción-entretención** y más por vía de identificación emocional que por razonamiento analítico-conceptual; a diferencia de la enseñanza escolar y de la capacitación laboral, estas expectativas educativas situacionales están entrelazadas con formas televisivas de entretenimiento, y no con sistematizaciones curriculares.

En tercer lugar, **el aprendizaje requiere de la participación y el interés activo de la audiencia** en relación con la temática exhibida; la interacción entre el programa realizado televisivamente con el involucramiento de la audiencia es clave, y no avala el antiguo supuesto de un receptor pasivo y alienado ante un texto de omnipotencia dominante y determinística.

En el género ficcional híbrido del docudrama estas diferencias y potencialidades educativas aparecen con fuerte claridad y con un importante aprecio afectivo y de rating por parte de la audiencia. En la audiencia aparecen valoraciones educativas relacionadas con vida cotidiana en el hogar y entrelazadas con entretenimiento televisivo, en lugar de conductas manifiestas de disfrute de la alta cultura burguesa y escolarización; tanto el lenguaje lúdico-afectivo-dramático de la TV como su recepción cotidiana en el Hogar popular rompen con mucha facilidad los compartimentos introducidos por la cultura analítico-apolínea entre entretenimiento-información-educación.

2. Génesis cultural del docudrama de confesión

Como se ha dicho previamente, Televisión Nacional de Chile ha exhibido por años – y con gran éxito de audiencia en Prime Time - el programa **“Mea Culpa”**, introducido en Chile al inicio de la década de los '90. **“Mea Culpa”** es una variedad particular dentro del género Docudrama que dramatiza ficcionalmente casos reales de delincuencia, en los cuales a menudo aparecen los culpables arrepentidos de su actuación criminal.

El docudrama se caracteriza por la presencia de la forma testimonial: desde el núcleo de realidad que origina la historia ficcionalizada, hasta la presencia en cámara con los testimonios de los sujetos reales. Pero el caso de **“Mea Culpa”** es una variante en donde no

aparecen testimonios acerca de problemas y desventuras cotidianas, sino la confesión testimonial acerca del crimen y el delito.

Conocer la génesis cultural pretelevisiva de este tipo de docudrama confesional **ayuda a comprender tanto el fuerte atractivo** que despierta en algunos sectores de la audiencia **como la resistencia** que genera en otros televidentes.

Este género dramático televisivo aparece como el resultado secularizado en un largo proceso evolutivo desde una forma cultural originariamente de expresión religiosa.

Modificación de la confesión religiosa

Según la historiadora del arte Gregor Goethals (1985), la Reforma protestante en distintos momentos modificó la estructura de la confesión religiosa involucrada en la Misa católica; en efecto, en la liturgia romana, la comunión sacramental con la presencia eucarística constituye la **culminación** de la comunicación religiosa; la lectura y predicación de la palabra constituyen una preparación para el sacramento eucarístico; los ritos iniciales de confesión tienen el carácter de breves introducciones purificadoras para la posterior recepción de la palabra y de la eucaristía.

Pero los reformadores religiosos **al minimizar o negar la presencia sacramental, la desplazaron de su centralidad y la sustituyeron por la preeminencia de la predicación de la palabra**. Los reformadores suizos Calvino y Zwinglio fueron más radicales en sus reformas de la comunicación litúrgica eliminando sistemáticamente las imágenes y signos religiosos de comunicación, y desnudando también la arquitectura en los templos para destacar aún más la autoridad interpelante de la palabra y la experiencia individual de comunicación religiosa por la sola fe, sin necesidad de símbolos visuales y sacramentos.

Estas formas litúrgicas de comunicación influidas por los reformadores suizos llegaron en los siglos XVII y XVIII a América del Norte a través de los inmigrantes puritanos y de otras denominaciones religiosas. Según Goethals, en el continente americano la estructura de la comunicación religiosa reformada experimentó **una nueva alteración aún más decisiva**; la confesión comunitaria de los pecados **se trasladó al final del servicio litúrgico** otorgándole así a la lectura de la Escritura y al sermón la nueva función dramática de conducir al creyente a un clímax espiritual de confesión de sus pecados y a su salvación por la fe. **Esta confesión testimonial ante la comunidad de la experiencia individual de pecado y redención pasó a constituir la culminación del culto**.

Así, tras unos tres siglos de evolución en la estructura de los signos de comunicación religiosa, la centralidad de la **presencia sacramental** en la liturgia católica fue sustituida por la **confesión testimonial** en la tradición evangélica pentecostal. Y esta confesión, de un rito breve y genérico, e introductorio a la presencia sacramental en la liturgia católica se amplificó para transformarse en el **clímax del culto** pentecostal bajo la forma de un testimonio ante la comunidad de pecado y de redención.

El predicador carismático adquirió en esta tradición religiosa americana una enorme importancia (humorísticamente reflejada en muchos filmes de Hollywood); la introducción de

la tecnología de la radio en el siglo XX apareció como un nuevo instrumento providencial para difundir masivamente el sermón conducente al testimonio de conversión.

Confesión secularizada televisiva

La estructura pentecostal básica pasó rápidamente a la Televisión en los años 50 y es conocida entre nosotros por diversos programas americanos o portorriqueños en que un predicador ilustra su palabra de salvación con las confesiones testimoniales de personas redimidas de sus anteriores conductas pecadoras.

Esta importante tradición religiosa en USA ha generado una "cultura confesional" que se manifiesta en libros testimoniales como los escritos por algunos de los culpables del caso político Watergate, y en manifestaciones públicas de arrepentimiento como las expresadas por teeleevangelistas sorprendidos en malos pasos. Esta "cultura confesional" pública es chocante para la privacidad de la confesión en la cultura católica.

La evolución desde la forma testimonial cultural-religiosa hacia la confesión televisiva secularizada expresada en algunos Reality Shows y Docudramas ha ocurrido de modo destacado en programas televisivos de USA. La cultura pentecostal en USA y en otros países latinoamericanos parece haber contribuido a que la forma confesional televisiva haya sido releída desde ese **sustrato cultural**, y así haya sido acogida con familiaridad y rápidamente valorada.

Con esa percepción originada en un sustrato religioso parece acoplarse la constatación de estudios de recepción que sectores populares de la audiencia aprecian la forma experiencial exhibida en esos y en otros programas televisivos como un valorado **modo de aprendizaje** (aprender del testimonio de logro individual y del testimonio de error, propio o ajeno). Tal modo de conocimiento a través de situaciones y modelos concretos, ha sido destacado por Werner Jaeger (1992) como la forma más antigua de educación, la "paideia" griega clásica basada en los personajes y actuaciones presentados en los textos de Homero. Este modo de conocimiento/aprendizaje es previo al modo analítico de conocimiento que busca conceptualizar en leyes generales y abstractas; el modo antiguo fue impugnado, así como el nuevo modo fue propugnado, por Sócrates y Platón bajo la tendencia abstracto-racionalizadora (la naciente filosofía y ciencia) impulsada por la revolución de la lecto-escritura. En la Retórica, Aristóteles (1991) recupera ambos modos de conocimiento y de comunicación, otorgando igual estatuto de dignidad al conocimiento por la vía lógico-deductiva como al conocimiento inductivo por la vía de modelos o paradigmas concretos.

Es también posible identificar a dos sectores de la audiencia que con diversa intensidad se incomodan o rechazan estos programas; un grupo está constituido por culturas religiosas cuya forma confesional es privada y personalizada, por lo que reaccionan con molestia ante testimonios públicos, que ellos semantizan más bien como exhibicionismo, morbosidad, o sensacionalismo. Parecidas descalificaciones se constatan en otro grupo que prefiere una aproximación más académico-conceptual y abstracta que testimonial-empática hacia la conducta privada, especialmente hacia la conducta desviada.

Los orígenes religiosos extratelevisivos del docudrama confesional como "**Mea Culpa**" son, en mi opinión, una fascinante aproximación al tema de la continuidad de antiguas e

importantes formas culturales religiosas y de su interpenetración en estos recientes géneros televisivos. Aparece una sorprendente intermedialidad cultural entre algunas formas religiosas y ciertos géneros televisivos.

También permite advertir que las contradictorias significaciones otorgadas a un género televisivo reflejan profundas tradiciones culturales extratelevisivas.

Pero también rescatan para el género, aún secularizado, una dignidad que debería ser preservada siempre. El mismo nombre del programa alude a la cultura católica; y los testimonios confesionales se enraízan en la cultura pentecostal, donde ocurrían en una atmósfera de intensidad psicológica pero también de respeto y de admiración por la capacidad de cambio dramático en el frágil sujeto humano.

Esa experiencia de cambio es un testimonio que es evaluado por ciertos sectores de la audiencia televisiva como de gran utilidad social, pues ayudaría a reflexionar acerca de las tendencias hacia la corrupción, la delincuencia y el crimen.

Referencias

Aristotle. 1991. *The Art of Rhetoric*. Translation and Introduction by H.C. Lawson-Tancred. Penguin Books. London.

Buck R. 1984. *The Communication of Emotion*. Guilford Press. New York.

Buck R. 1988. *Human Motivation and Emotion*. Wiley. New York.

Damasio A. R. 1996. *El Error de Descartes*. Ed. Andrés Bello. Santiago.

Fuenzalida V. 2005. *Expectativas Educativas de las Audiencias Televisivas*. Ed. Norma. Bogotá.

Fuenzalida V. y Hermsilla M. E. 1989. *Visiones y Ambiciones del Televidente*. Estudios de recepción televisiva. CENECA. Santiago.

Goethals G. 1985. *Religious Communication and Popular Piety*. *Journal of Communication*. Vol. 35. N° 1. p.132-148

Jaeger W. 1992. *Paideia*. FCE. México.

Jauss H. R. 1982 (1977). *Interaction Patterns of Identification with the Hero*. En: *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. University of Minnesota Press. Minneapolis. pp.152-188.

Manetti G. 1998. *La teoria dell'enunciazione*. Protagon Editori Toscani. Siena.

Schaeffer J-M. 1999. "Pourquoi la fiction?". Du Seuil. Paris. Traducción : "¿Por qué la ficción?". 2002. Plaza. Madrid.

Vigo A.G. 2007. Aristóteles. Una Introducción. Instituto de Estudios de la Sociedad. Santiago.