

# Mercè Vilaret: aproximación a su escritura visual

**Montserrat Martí**

- *Este artículo es el resultado de una investigación centrada en el análisis de la estructura narrativa y el estilo visual de los documentales de la realizadora de televisión Mercè Vilaret. El estudio de la obra audiovisual de Mercè Vilaret me ha llevado a recorrer la historia de la televisión en Cataluña, a conocer las interioridades del medio televisivo, a recordar episodios históricos archivados en la memoria y a revivir emisiones de programas emblemáticos que configuran parte del imaginario colectivo de diversas generaciones. Pero, ante todo, me ha permitido descubrir la importancia de la tarea desarrollada por los realizadores, muy especialmente durante los primeros años del funcionamiento de la televisión.*

## Introducción

A grandes rasgos, la investigación trata de demostrar que el realizador de televisión desarrolla un papel decisorio sobre el resultado final de la producción que firma, un papel que se puede equiparar a la influencia del director de cine sobre su película. Aunque los formatos televisivos puedan desarrollarse bajo una estructura cerrada en función de su género, el realizador tiene siempre la opción de dejar su huella a través del punto de vista y del estilo formal de la producción. Algunos géneros permiten más libertad de planificación, como la ficción, mientras que otros están más acotados en su planteamiento, como los informativos. En el

---

### Montserrat Martí

*Profesora de los Estudios de Comunicación  
Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra*

caso de Mercè Vilaret la mayor parte de los programas (dramáticos y documentales) que dirigió dejan entrever la escritura personal de la realizadora y los grandes temas de su imaginario.

Para intentar definir estos dos conceptos, me parece necesario mezclar indistintamente los rasgos más característicos de su talante con los recursos visuales más utilizados en sus producciones; de la suma de dos aspectos tan diferentes pero complementarios surgirá el dibujo más preciso de su perfil como directora. Los datos para desarrollar estos dos puntos han surgido de dos fuentes videográficas: por una parte, las entrevistas que se conservan donde ella es entrevistada y también los vídeos póstumos en los que sus colegas de profesión (realizadores, actores, guionistas, etc.) comentan diferentes detalles de su forma de trabajar; por otra parte, a través del visionado de sus programas de televisión he podido conocer los principales rasgos de su escritura.

## Los inicios

Los estudios de Miramar en Barcelona iniciaron las emisiones en febrero de 1959. Por aquellas fechas, las emisiones eran esporádicas, siempre en directo y la programación se veía a menudo interrumpida por deficiencias técnicas. La mayor parte de los profesionales que formaban los distintos equipos de producción provenían de campos tan diversos como la radio, la prensa, el teatro y el espectáculo en general. Cada uno desde su vertiente, interpretaba y experimentaba con las posibilidades que ofrecía el nuevo medio; la conjugación entre la tecnología y el lenguaje audiovisual supuso, sin lugar a dudas, el primer reto para los nuevos realizadores.

En 1971, Mercè Vilaret pasó de la categoría de ayudante

a la de realizadora, circunstancia que la convirtió en la pionera de la profesión en Cataluña, con Clara Ronay, y con Josefina Molina y Pilar Miró en el Estado español. Durante los treinta años de carrera profesional, siempre en TVE en Cataluña, dirigió más de doscientas producciones que comprenden una gran variedad de géneros como el dramático, el documental, el musical, el reportaje, etc.

De forma paralela a su actividad profesional como realizadora de televisión, Mercè Vilaret fue profesora de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de Barcelona. Su carácter inquieto le hacía seguir con interés y preocupación todos los aspectos sociales y tecnológicos que evolucionaban en torno al medio televisivo y sólo su ansia por saber más y por poder enseñar todo lo que había aprendido en su dilatada trayectoria profesional la llevaron a integrarse en la vida universitaria, primero como alumna de la Facultad de Filosofía y Letras y, más tarde, como profesora de la asignatura Televisión: medio de información de la entonces Facultad de Ciencias de la Información de la UAB. «Enseñar me ha ido muy bien porque supone una reflexión continua sobre mi trabajo, sobre la práctica. De todos modos, imparto muchas clases prácticas porque pienso que la televisión se aprende haciéndola, no hay otra solución» (1). Pero Vilaret siempre puso su profesión por delante de cualquier otra actividad de las que desarrollaba: «Soy una realizadora que imparte clases en la universidad» (2).

La actividad docente se relacionaba directamente con otro aspecto a destacar que interviene de forma directa en el resultado de su trabajo: su curiosidad y sus ansias de experimentar con un lenguaje que acababa de nacer en la televisión española. Por aquellas fechas, justo al principio de la década de los setenta, la retransmisión de dramáticos por televisión era un hecho habitual que, además, tenía mucha aceptación entre el público. La realización de producciones de ficción en los estudios permitió a los jóvenes realizadores experimentar con el lenguaje y buscar nuevas formas de narrar. El escritor Josep M. Benet i Jornet, uno de los autores más prolíficos de aquella época, lo resume así: «Entre los años 65 y 70, aproximadamente, se dio una eclosión de los dramáticos con una fuerza y una potencia tremendas en los estudios del circuito catalán de TVE y ella estaba presente entre las personas destacadas, junto con los realizadores Lluís M. Güell y Sergi Schaaff.

Trabajamos juntos en muchas ocasiones y se dio una situación en la que muchos autores catalanes pudimos acceder por primera vez a la televisión» (3). De los estudios de Miramar de Barcelona salieron obras memorables que ayudaron a crear un clima de optimismo que permitió perfilar, incluso, un nuevo lenguaje. Los principales parámetros del estilo visual de diferentes realizadores llegaron a ser conocidos como los propios de la Escuela de Miramar, cuyos principales artífices eran los realizadores Antoni Chic, Esteve Duran, Sergi Schaaff, Lluís M. Güell y Mercè Vilaret. Lluís M. Güell lo define así: «La Escuela de Miramar no era más que la intención de dar un lenguaje diferente a la televisión que se hacía en el Estado español en ese momento» (4).

## El espacio y las personas

En este sentido, y como consecuencia del elevado grado de experimentalidad del momento, encontramos un conjunto de rasgos diferenciales del lenguaje de Mercè Vilaret que se repiten indistintamente en producciones dramáticas y documentales y que se revelan como característicos, singulares y personales del estilo visual de la realizadora. El visionado de los programas de Vilaret permite relacionar directamente un amplio abanico de recursos narrativos con dos conceptos claros y diferenciados: el espacio y las personas. La obsesión por mostrar la geografía del espacio respetando al mismo tiempo sus dimensiones consigue que la movilidad de la cámara se convierta en un aspecto a subrayar. A través de panorámicas, travellings o movimientos en grúa que principalmente tienen una función descriptiva nos enseña las localizaciones donde se desarrollarán las historias y esta circunstancia, unida al papel principal de las personas, actores o personajes entrevistados, se resume en una idea fija para contextualizar a los protagonistas en su ámbito cotidiano, ficticio o real.

La idea de contextualización es una de las más recurrentes en la mayoría de sus producciones. Por ejemplo, en el documental *Nadal a La Maternitat* (1984), pese a que por algunos detalles parece evidente que la acción transcurre en un hospital, se insiste en redundar sobre los lugares en los que suceden las acciones, o se muestran estos lugares de forma totalmente explícita a

través de movimientos de cámara, etc. En este sentido, existe una voluntad de claridad y transparencia al mostrar todos los elementos referidos en la geografía donde suceden las historias. Incluso en el documental *La Mina, un barri entre fronteres* (1989) la panorámica es un plano desde un helicóptero que pretende mostrar la inmensidad de la geografía y de los bloques de viviendas del barrio. En general, la cámara de Mercè Vilaret asiste a gran multiplicidad de espacios. La imagen recorre todos los lugares por los que se mueven los personajes y les confiere así una cierta importancia: interesa, sobre todo, el sujeto dentro del contexto, el personaje en una localización.

Se trata de un recurso constante también en sus producciones dramáticas; así, por ejemplo, en *Revolta de bruixes* (1976) un movimiento de la cámara en una grúa muestra el almacén (en este caso, un espacio real de las instalaciones de TVE en Cataluña) en el que se desarrollará toda la acción. La cámara entra en el decorado, aunque sin que haya una clara percepción de escenario, ni de frontalidad. Su posición ocupa el espacio de la acción, lo que facilita la concepción de una especie de cuarta pared. Al mismo tiempo, permite una mayor implicación en la narración, de manera que participa con cierto grado de *voyeurismo*, y este efecto se ve reforzado por planos tomados desde puntos en los que la imagen queda semioculta por la presencia de primeros planos como los estantes del almacén. Esto sucede también en *El Okapi* (1975), donde la cámara traspasa los límites de la frontalidad teatral, pasea por los decorados y se coloca en posiciones privilegiadas desde donde espía a los personajes. En este sentido, se consigue, incluso en algún momento, la concepción de panóptico. Es decir, desde un punto neurálgico (en este caso, el jardín) se retratan las diferentes escenas que suceden en espacios concéntricos a este punto, los pasillos de la residencia de ancianos.

Por su parte, la obra dramática *El Tragaluz* (1982) también empieza con un travelling que repasa todos los espacios mientras que los personajes permanecen inmóviles. El travelling realiza un movimiento sinuoso buscando en algunos momentos la frontalidad de los personajes para después alejarse desde otra perspectiva o escondiendo algunos espacios con las paredes (otorga mucha importancia a las paredes que separan los espacios, como la pequeña separación de las hileras de bloques de

viviendas en *La Mina, un barri entre fronteres*). Se presenta el decorado al mismo tiempo que se presenta la historia.

## La puesta en escena

Sin lugar a dudas, esta movilidad de la cámara obliga a una esmerada puesta en escena, en consecuencia, en muchos de los dramáticos de Mercè Vilaret encontramos una composición casi matemática del juego escénico. Por ejemplo, en *Revolta de bruixes* (1976) la puesta en escena responde a un diseño totalmente estudiado, de manera que la posición y los movimientos de los personajes parecen trazados con tiralíneas, buscando la profundidad y la composición en planos a partir de unos puntos de fuga que crean la distribución de los actores y los elementos en el espacio. Esta disposición se construye mediante una disposición lineal (los actores aparecen escalonados en pantalla en consonancia con la distancia a la que se hallan respecto al objetivo de la cámara), o mediante una disposición triangular (los actores forman un triángulo abierto o cerrado en relación con el objetivo). Estas distribuciones varían, pero en general todas se sitúan en esta tendencia hacia una estructura claramente ordenada de los personajes en el espacio.

En la mayoría de sus ficciones, Mercè Vilaret trabaja constantemente con los términos para crear profundidad en la composición del plano como en *Fedra* (1980), donde las escaleras de la estancia juegan un papel destacado y alcanzan una dimensión de celda que, de nuevo, redundan en la contextualización del personaje, aunque en este caso se trata de un marco emocional y no geográfico. En otros casos utiliza el espejo para componer el plano: en *Revolta de bruixes* (1976), el uso del espejo viene dado por las características de la localización, que es un aseo de dimensiones reducidas, que obliga a aprovechar el espejo para resolver la secuencia. Así, se trata de un recurso básicamente pragmático. En cambio, en *Fedra* (1982) se convierte en un elemento enriquecedor de la planificación y en un juego para profundizar en el personaje protagonista. Encontramos este mismo recurso en el documental *La vellesa, entre records i oblits* (1991), cuando lo utiliza para mostrar la escena entre el matrimonio de José y Josefa, en la que el marido peina a la esposa que se ha quedado

ciega. La composición en profundidad aprovechando el espejo permite ver en el centro del cuadro un crucifijo. De manera que, además de los planos cortos que revelan un detalle concreto, Mercè Vilaret trabaja para robar aquellos símbolos ya presentes en las escenas cotidianas e integrarlos en la composición del plano.

Los objetos se integran de forma orgánica en la estética del cuadro, pero en muchos casos los mismos actores conforman uno de los términos de la imagen. Por ejemplo en *El Okapi* (1975) es muy clara la creación de términos no sólo a través de los elementos de atrezzo, sino principalmente de los actores. En este caso, con numerosas intervenciones corales de personajes que se encuentran en un nivel similar de protagonismo, predomina una disposición triangular de los actores en el espacio, creando el punto de fuga en el centro de la pantalla (casi nunca se traza un triángulo inverso, con los puntos de fuga en los laterales). Este modelo de puesta en escena se repite más adelante, especialmente en *Fedra* (1980), donde se ve reforzado por la relación de los tres personajes principales (*Fedra*, Pedro e Hipólito).

El control de la puesta en escena, tanto del juego escénico como de la disposición de los elementos del decorado, permite la fluidez de los movimientos de cámara. Sólo en ocasiones esta movilidad óptica se traduce en planos muy cortos y justamente por su excepcionalidad en los casos en los que se dan adquieren un significado relevante que destaca por encima de los otros recursos narrativos utilizados. Ahora bien, utiliza poco el plano detalle, pese a que en algún momento algún aspecto tenga una importancia destacada.

En general, Mercè Vilaret prefiere mostrar los rostros y su reacción más que los objetos que provocan esta reacción. Incluso cuando se busca un detalle se intenta coger el plano y la expresión del actor al mismo tiempo, en plano corto o con un movimiento de panorámica. Interesa más la reacción que la acción en sí. Los planos detalle sólo adquieren sentido si se relacionan con la expresión de los personajes, si provocan una reacción en el actor, una vez más, si ayudan a contextualizar la narración principal. Por este motivo no abunda este tipo de planos como unidades independientes, sino que a menudo incorporan panorámicas hacia los actores o tienen algún personaje en segundo término. En otras ocasiones acaban formando

parte de un bloque en el que aparecen por contigüidad unos tras otros mediante encadenados.

## El plano secuencia

De hecho, un aspecto concreto que cabe destacar de la escritura personal de Mercè Vilaret es el uso del plano secuencia. Le interesaba más crear una situación, diseñar la puesta en escena, organizar la distribución de los elementos en el cuadro y, sobre todo, trabajar la interpretación de los actores que una planificación fragmentada. El realizador Xavier Manich trabajó como operador de cámara en muchos de sus dramáticos y recuerda así sus inicios: «Ella buscaba mucho la investigación en el campo audiovisual y estuvimos trabajando juntos en los dramáticos y, en lugar de hacer los cortes de plano, nos lo inventamos un poco para la televisión; en el cine ya se había inventado el plano secuencia. Preparábamos coreografías con los actores en secuencias que duraban dos o tres minutos y, con la cámara sobre un travelling, nos movíamos y cambiábamos el foco de un actor a otro; realizábamos un auténtico baile entre la cámara y los actores» (5). Las obras dramáticas realizadas por Mercè Vilaret revelan la búsqueda para ampliar los diferentes registros que podían ofrecer la interpretación, los actores y la experimentación con las disposiciones de puesta en escena que permitieran la continuidad del plano secuencia. Incluso su último dramático, *Danny i Roberta* (1993), pese a haber sido grabado en un estudio de televisión, no se sirve de la multicámara, de manera que la única cámara sobre grúa sigue continuamente la cuidadosa puesta en escena de los dos protagonistas. El resultado son planos secuencia de varios minutos, razón por la cual no sorprende el comentario del realizador Sergi Schaaff al afirmar: «Lleva el plano secuencia hasta las últimas consecuencias» (6).

Este planteamiento de no-fragmentación está estrechamente relacionado con su obstinación por respetar la realidad, aunque en el caso de los dramáticos se trate de una realidad ficcionada. Esto favorece la fluidez en la interpretación, pero, sobre todo, refuerza la percepción global que se recibe de esta interpretación, y requiere un esfuerzo especial para operar sobre los aspectos más

interpretativos para focalizar la atención del espectador. El uso reiterado del plano secuencia se puede interpretar como una propuesta de no-intervención o de mínima intromisión sobre lo que se explica y, en consecuencia, se traduce en un estilo definido y directo. La realizadora Josefina Molina lo resume de forma inequívoca al recordar programas de Mercè Vilaret: «Cuando yo veía un programa de Mercedes, aunque no supiese que lo había realizado ella lo podía identificar por la limpieza con la que daba los mensajes, por la limpieza con la que hacía llegar al espectador muy claramente lo que ella pretendía» (7).

## El trabajo con los actores

A esta experimentación con innovaciones visuales (trabajar el juego escénico de los actores, buscar posiciones de cámara diferentes, mover la cámara y, en definitiva, experimentar con la dinámica del plano) se sumaba la iniciativa de profundizar en la interpretación de los actores. De la manera de dirigir de Mercè Vilaret se decía que tenía un talento especial para sacar del actor lo que ella creía que pedía el personaje. De esta particular relación habla la actriz Anna M. Barbany: «Los actores nos sentimos muy cómodos cuando trabajamos con ella porque sabe sacar lo mejor... A veces los actores comentan “vaya cosas nos dice”, pero también te da mucha seguridad» (8). Por su parte, la actriz Marisa Paredes recuerda: «Desde la manera de dirigir a los actores, que era una manera mucho más fresca, mucho más espontánea y también mucho más elaborada..., teniendo más en cuenta las circunstancias psicológicas y la labor creadora del actor hasta, al mismo tiempo, una frescura y una manera de mostrar eso alejada de los tics o de las maneras un poco más convencionales, un poco más ortodoxas, que se estaban haciendo en otros lugares, incluido Madrid» (9).

En muchas de sus ficciones Mercè Vilaret conduce a los personajes hasta el límite de sus sentimientos y siempre intenta que estos sentimientos se manifiesten de forma muy clara (se trabaja mucho el llanto de los actores, la respiración, etc.). Intenta ir un poco más allá de la absoluta contención con la finalidad de aportar matices más dramáticos en la actuación. Esto revierte en la creación de personajes hiperestésicos y, por ejemplo, en *Fedra* (1980)

los personajes que enmarcan su interpretación con estas coordenadas (Fedra e Hipólito) contrastan con los más contenidos (Pedro y el doctor).

Otro aspecto que cabe destacar es la aparición de personaje ocupados pensando en su situación. Por ejemplo, en *Revolta de bruixes* (1976) se carga gran parte de la fuerza interpretativa sobre las miradas y para ello se busca mucho la expresión de los ojos. Incluso en ocasiones se explica con la mirada todo el sentimiento del personaje. En *El Tragaluz* (1982) los personajes en general no realizan ninguna acción determinada, simplemente se dedican a hablar y reflexionar sobre su situación.

La inactividad se resuelve muchas veces mostrando personajes que miran fuera de campo y sin mostrar en ningún momento lo que el personaje ve o mira. Por ejemplo, en *Fedra* (1980) existe una continua alusión al fuera de campo a través de la mirada de los personajes. En concreto, en el personaje de Fedra esta mirada perdida sirve como tic de actuación que sugiere en ella un carácter reflexivo. Así, parece buscar constantemente en el infinito salidas a su angustiada situación. Incluso muchos personajes de sus dramáticos se muestran inactivos, no se definen por la acción sino por lo que sienten, por lo que piensan y lo que dicen. Gran parte de la fuerza interpretativa se halla en la declamación, no en la acción. Además, en relación con este aspecto, el gesto es muy contenido, a menudo se minimiza y sólo surge en algunas ocasiones para ayudar a explicar algún concepto, aunque lo hace desde la más pura abstracción. Se busca, por tanto, un registro orgánico y relativamente cercano a la interpretación realista, pero el esfuerzo por conseguir esta naturalidad resulta doble porque no viene ayudado por la acción.

## El espíritu filantrópico

Vilaret conseguía trasladar este modo de trabajar con los actores, esta manera de profundizar en la interpretación, de buscar los registros más orgánicos y al mismo tiempo los más intensos, a aquellos personajes que entrevistaba en sus programas documentales y en sus reportajes. No se trataba de actores sino de personas que sólo debían representar su propio papel. La mayoría de producciones de Mercè Vilaret están revestidas por una perspectiva

concreta que trata de averiguar la parte más humana de los personajes centrales de sus producciones. Independientemente del tema del programa, tanto si era un dramático en el que trabajaba con actores como si eran programas de temática musical, o programas centrados en otras cuestiones como la filosofía, el arte o el deporte, Mercè Vilaret buscaba siempre las personas y sus intereses, sus motivaciones. La escritora Marta Pessarrodona destaca esta faceta: «Mercè Vilaret era capaz de hacer programas sobre cualquier cosa y sobre cualquier persona, desde autores difíciles hasta instituciones o piedras. Siempre explicaba las cosas a través de las personas. Su vertiente humanista me parece, hoy que podemos afirmar que la obra ha llegado a un punto final, que es absoluta y en su galería de personajes entrevistados encontramos desde Salvador Espriu hasta Joan Miró, pasando por Lluís Llach y por Raimon. Hay cantantes, filósofos, pensadores, etc.» (10). El músico Oriol Martorell también recuerda esa virtud de Mercè Vilaret para tratar con la gente: «Yo diría que el tema que elegía era un pretexto para entrar en contacto con una persona. Tenía una humanidad extraordinaria, nunca se mostraba fría en este sentido y buscaba encontrar el contacto humano. Es una de esas cosas que uno no puede olvidar jamás, esa gran profesionalidad, esa gran humildad que respiraba ella y todo lo que ella hizo» (11).

En sus programas documentales queda reflejada, con más determinación, su obsesión por contextualizar a las personas en su espacio pero, por encima de todo, queda claro el rigor con el que muestra la realidad que graba. Desde el punto de vista del estilo, en muchas ocasiones su respeto por la realidad se traduce en la obtención de un plano que no es el más favorable. Por ejemplo, en la mayoría de sus documentales la ausencia de frontalidad en la colocación de los personajes para las entrevistas no parece relevante para la realización. En algunos momentos en los que se realiza algún cuestionario a más de dos personajes al mismo tiempo, éstos no aparecen en la posición más favorable para la cámara, y algunos llegan a mostrarse de perfil. De todos modos, hay que destacar que en muchas ficciones de Mercè Vilaret también se produce esta circunstancia; es decir, no se evitan las puestas en escena que no vayan a favor de cámara, como en *El Okapi* (1975), donde los actores se colocan en posiciones claramente desfavorables para la cámara, ya sea para

buscar un cambio cercano en el movimiento de los personajes, que sí favorecerá posteriormente al plano, o porque se busca una intención concreta, formal o de contenido, con esta decisión. Por esta razón se puede suponer que la grabación de este tipo de situaciones viene marcada por la voluntad de no-intervención o bien porque se trabajan otras posiciones que no se corresponden con las convencionales de una entrevista.

En general, en las entrevistas dominan los planos cerrados sobre los personajes, recortando la distancia que puede establecerse entre el espectador y los protagonistas del documental. Este acercamiento favorece en cierto modo la emotividad, contrastando con otros elementos más distanciadores (zooms, panorámicas que centran la atención del espectador, etc.). En este sentido, se puede hablar de una clara apelación al espectador y, por tanto, recuerda una de las directrices principales de la «distancia brechtiana», que se caracteriza por intentar establecer una relación directa entre la representación y el espectador con la finalidad de implicarlo emocional y cognoscitivamente a través de este efecto y revelar aspectos de la vida cotidiana que impliquen un interés social. Existe una clara intención de recordar al espectador que esta situación podría sucederle a cualquier persona, a él mismo, a quien se encuentra viendo el programa, y también de subrayar que las personas que viven esta circunstancia son gente como el espectador. Se trata de un aspecto que queda reforzado porque a lo largo de las producciones documentales de Vilaret no interesa acotar a las personas por su profesión o sus orígenes, sino que se intentan evitar las «etiquetas» y remarcar los aspectos más humanos. En este sentido, hay que destacar el documental *La Mina, un barri entre fronteres* (1989) cuando se intenta dignificar a los personajes entrevistados, a pesar de su situación, y son presentados como personas «normales» (tan «normales» como el propio espectador) pero con peor suerte que otros.

La selección de historias menores pero comunes acerca la narración a quien mira e invita a posicionarse respecto de esa realidad concreta. Este aspecto revela cierta sintonía con los principios de la dramaturgia brechtiana, en el sentido de intentar desarrollar una actitud crítica por parte del espectador relativa a la trama y a las acciones de los personajes. Otra conexión muy clara con los planteamientos de Brecht proviene de la propuesta de que

la actuación de los actores se convierta en un proceso de aprendizaje que se distingue por «la imitación y la crítica», donde lo social determina el pensamiento y el espectador toma partido. En general, se plantea el problema pero no la solución, se «formula» una pregunta pero no hay respuesta. Todas las obras de Brecht acaban implícitamente con un «buscad una salida» dirigido al espectador. En este sentido, parece existir una analogía con los finales de los documentales de Mercè Vilaret. La mayoría terminan con una sentencia que busca una salida sin concretarla. Por ejemplo, en (1990) se repite la frase del último personaje sobre la imagen congelada de su rostro: «Saldría corriendo ahora mismo, me iría».

## Epílogo

El interés principal de Mercè Vilaret y, en realidad, el motor de su trabajo televisivo fue la constante preocupación por denunciar los problemas sociales más cercanos. La ciudad de Barcelona, donde vivía, y la situación de las personas sin recursos económicos, las difíciles circunstancias de los marginados y la soledad de las personas mayores llenan constantemente las imágenes de sus documentales. Para ella, la televisión no era tanto un medio para desarrollar su propia forma de expresarse sino, más bien, un ventana abierta al mundo. La televisión era el canal perfecto para poder explicar los problemas que más le interesaban, los que tenían más relación con la realidad cotidiana de los ciudadanos y que reflejaban la problemática de su ciudad. Así, no resulta casual que en 1978 recibiera el premio Ciutat de Barcelona, concedido por el Ayuntamiento.

Su origen social humilde y su inquietud por denunciar la realidad más cercana propiciaron que, por una parte, supiera perfectamente qué era lo que quería explicar y, por otra, se interesara con entusiasmo por los diferentes lenguajes que podía aplicar con la cámara. Así, además de su opción de experimentar mientras trabajaba en TVE, siempre que podía viajaba a festivales y congresos con la finalidad de conocer las producciones que se hacían fuera de nuestras fronteras. En uno de estos viajes, el visionado de la producción de la BBC dirigida por Ken Loach *Cathy come home* (1966) le impresionó mucho. En la mezcla de ficción y realidad que plasmaba Loach en el docudrama

halló un modelo a seguir. Su inquietud le llevaba a buscar la experimentación y «a encontrar nuevas formas narrativas; concretamente hay un tipo de programa que me gustaría mucho hacer, que es el documental dramático, que aquí no se ha hecho nunca y que en la televisión inglesa es muy habitual» (12).

De hecho, en muchos de sus documentales la temática es común a la producción de Loach pese a no estar dramatizados. En *Cathy come home* los personajes, como consecuencia de la pérdida de poder económico, se convierten prácticamente en nómadas en busca de un lugar donde instalarse temporalmente. Al final, llegan a una situación límite y, tras desprenderse de todo lo que tienen, deben separarse. La última pérdida se escenifica con la separación de los hijos y la madre. En el documental *Sense llar* (1990) no encontramos este nivel de dramatismo pero sí la sensación de provisionalidad que se convierte en una asunción cotidiana.

Defensora encarnizada de la televisión pública como modelo y especialmente del modelo establecido por la BBC, viajaba cada año a Londres, donde tenía una casa alquilada. Quería vivir de cerca el debate que se generaba en torno a la BBC y sus programas. Su constante contacto con la realidad inglesa y su televisión le aportó muchas cosas, «como la necesidad de objetividad, el tratamiento riguroso y, sobre todo, el estímulo constante, porque ves que ellos hacen una televisión mucho más acorde con su tiempo y con su sociedad que nosotros con la nuestra» (13).

Responsable en su trabajo, rigurosa en los procedimientos, austera en su estilo y respetuosa con la realidad que quería explicar, se consideró siempre una privilegiada por el simple hecho de poder trabajar en lo que más le gustaba. De Mercè Vilaret dicen, quienes la conocieron en profundidad, que era inteligente, generosa, observadora, intuitiva y con un sentido del humor lúcido y crítico. Dotada de una singular sensibilidad, conseguía una compenetración perfecta con su equipo de trabajo y se convertía, a parte de ser la realizadora, en la catalizadora de las energías del equipo.

Desgraciadamente, Mercè Vilaret murió de repente la mañana del 21 de octubre de 1993 cuando entraba a trabajar a los estudios de Televisión española en Sant Cugat. Justo el día antes había terminado el montaje del su último dramático televisivo, *Danny i Roberta*.

## Notas

1. En *Terenci a la fresca* (1985), min. 14.15.
2. En *Retrat de dona* (1982), min. 23.30.
3. En *Mercè Vilaret. Retalls de temps* (1994), min. 10.30.
4. En *Mercè Vilaret. Retalls de temps* (1994), min. 25.08.
5. En *Mercè Vilaret. Retalls de temps* (1994), min. 29.15.
6. En *Retrat de dona* (1982), min 13.17.
7. En *Mercè Vilaret. Retalls de temps* (1994), min. 06.32
8. En *Retrat de dona* (1982), min. 16.53.
9. En *Mercè Vilaret. Retalls de temps.* (1994) min. 29.46.
10. En *Mercè Vilaret. Retalls de temps* (1994), min. 23.15.
11. En *Mercè Vilaret. Retalls de temps* (1994), min. 6.07.
12. En *Retrat de dona* (1982), min. 28.10.
13. En *Terenci a la Fresca* (1985), min 11.05.

## Vídeos de referencia

*Terenci a la Fresca.* TVE, 1985.

El escritor Terenci Moix entrevista a Mercè Vilaret.

*Retrat de dona.* TVE, 1982.

La escritora Marta Pessarrodona entrevista a Mercè Vilaret.

*Mercè Vilaret. Retalls de temps.* TVE, 1994

Programa póstumo dedicado a la vida y obra de Mercè Vilaret.