

Mercè Vilaret: aproximació a la seva escriptura visual

Montserrat Martí

■ *Aquest article és fruit d'una recerca centrada en l'anàlisi de l'estructura narrativa i l'estil visual dels documentals de la realitzadora de televisió Mercè Vilaret. L'estudi de l'obra audiovisual de Mercè Vilaret m'ha portat a recórrer la història de la televisió a Catalunya, a conèixer les interioritats del medi televisiu, a recordar episodis històrics arxivats en la memòria i a reviuere emissions de programes emblemàtics que configuren part de l'imaginari col·lectiu de diverses generacions. Però, per sobre de tot, m'ha permès descobrir la importància de la feina desenvolupada pels realitzadors, molt especialment durant els primers anys del funcionament de la televisió.*

Introducció

A grans trets, la investigació tracta de demostrar que el realitzador de televisió desenvolupa un paper decisor sobre el resultat final de la producció que signa, un paper que és equiparable a la influència del director de cinema sobre la seva pel·lícula. Encara que els formats televisius puguin desenvolupar-se sota una estructura tancada en funció del seu gènere, el realitzador té sempre l'opció de deixar la seva empremta a través del punt de vista i de l'estil formal de la producció. Hi ha gèneres que permeten més llibertat de planificació, com ara la ficció, i d'altres que estan més

acotats en el seu plantejament, com els informatius. En el cas de Mercè Vilaret la major part dels programes (dramàtics i documentals) que va dirigir deixen entreveure l'escriptura personal de la realitzadora i els grans temes del seu imaginari.

Per aconseguir definir ambdós conceptes, em sembla necessari barrejar indistintament els trets més característics del seu tarannà amb els recursos visuals més utilitzats en les seves produccions, de la suma de dos aspectes tan diferents però complementaris sorgirà el dibuix més acurat del seu perfil com a directora. Les dades per desenvolupar aquests dos punts han sorgit de dues fonts videogràfiques: per una banda, les entrevistes que es conserven on ella és entrevistada i també els vídeos pòstums en què els seus col·legues de professió (realitzadors, actors, guionistes, etc.) comenten diferents detalls de la seva forma de treballar; per una altra banda, a través del visionat dels seus programes de televisió he pogut conèixer els principals trets de la seva escriptura.

Els inicis

Els estudis de Miramar a Barcelona van començar les emissions el febrer de 1959, en aquelles dates les emissions eren esporàdiques, sempre en directe i la programació es veia sovint interrompuda per deficiències tècniques. La major part dels professionals que formaven els diversos equips de producció provenien de camps tan diversos com la ràdio, la premsa, el teatre i l'espectacle en general. Cadascú des del seu vessant, interpretava i experimentava amb les possibilitats que ofería el nou mitjà; la conjugació entre la tecnologia i el llenguatge audiovisual va ser, sense cap mena de dubte, el primer repte per als nous realitzadors.

Montserrat Martí

Professora dels Estudis de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra

L'any 1971, Mercè Vilaret va passar de la categoria d'ajudant a la de realitzadora, aquesta circumstància la va convertir en la pionera de la professió a Catalunya, juntament amb Clara Ronay, i amb Josefina Molina i Pilar Miró a l'Estat espanyol. Durant els trenta anys de carrera professional, sempre a TVE a Catalunya, va dirigir més de dues-centes produccions que abasten una gran varietat de gèneres com ara dramàtics, documentals, musicals, reportatges, etc.

De forma paral·lela a la seva activitat professional com a realitzadora de televisió, Mercè Vilaret va ser professora de la Facultat de Ciències de la Informació de la Universitat Autònoma de Barcelona. El seu caràcter inquiet la portava a seguir amb interès i preocupació tots els aspectes socials i tecnològics que evolucionaven al voltant del mitjà televisiu i només la seva ànsia per saber més i per poder ensenyar tot allò que havia après en la seva dilatada trajectòria professional la van portar a integrar-se en la vida universitària, primer com a alumna de la Facultat de Filosofia i Lletres i, més tard, com a professora de l'assignatura Televisió: mitjà d'informació de l'aleshores Facultat de Ciències de la Informació de la UAB. "Ensenyar m'ha anat molt bé perquè suposa una reflexió contínua sobre la meua feina, sobre la pràctica. De tota manera, faig moltes classes pràctiques perquè penso que la televisió s'aprèn fent-la, no hi ha més solució" (1). Però la Vilaret sempre va posar la seva professió per davant de qualsevol altra de les activitats que desenvolupava: "Sóc una realitzadora que imparteix classes a la universitat" (2).

L'activitat docent es relacionava directament amb un altre aspecte a destacar que intervé de forma directa en el resultat del seu treball: la seva curiositat i les seves ànsies d'experimentar amb un llenguatge que tot just naixia a la televisió espanyola. En aquelles dates, just al començament de la dècada dels setanta, la retransmissió de dramàtics per televisió era un fet habitual que, a més a més, tenia molta acceptació entre el públic. La realització de produccions de ficció als estudis va permetre als joves realitzadors experimentar amb el llenguatge i buscar noves formes de narrar. L'escriptor Josep M. Benet i Jornet, un dels autors més prolífics d'aquella època, ho resumeix així: "Entre els anys 65 i 70, aproximadament, va haver-hi una eclosió dels dramàtics amb una força i una potència tremenda als estudis del circuit català de TVE i ella va ser-hi entre les

persones capdavanteres, juntament amb els realitzadors Lluís M. Güell i Sergi Schaaff. Vam treballar junts moltes vegades i es va donar una situació en la qual molts autors catalans vam poder accedir per primera vegada a la televisió" (3). Dels estudis de Miramar de Barcelona van sortir obres memorables que van ajudar a crear un clima d'optimisme que va permetre perfilar, fins i tot, un nou llenguatge. Els principals paràmetres de l'estil visual de diferents realitzadors van arribar a ser coneguts com els propis de l'Escola de Miramar de la qual els principals artífexs eren els realitzadors Antoni Chic, Esteve Duran, Sergi Schaaff, Lluís M. Güell i Mercè Vilaret. Lluís M. Güell ho defineix així: "L'Escola de Miramar no era una altra cosa que la intenció de donar un llenguatge diferent a la televisió que es feia a l'Estat espanyol en aquell moment" (4).

L'espai i les persones

En aquest sentit, i com a conseqüència de l'alt grau d'experimentalitat del moment hi ha un conjunt de trets diferencials del llenguatge de Mercè Vilaret que es repeteixen indistintament a produccions dramàtiques i documentals i que es revelen com a característics, singulars i personals de l'estil visual de la realitzadora. El visionat dels programes de la Vilaret permet relacionar directament un ampli ventall de recursos narratius amb dos conceptes clars i diferenciats: l'espai i les persones. L'obsessió per mostrar la geografia de l'espai tot respectant les seves dimensions fan de la mobilitat de la càmera un aspecte a subratllar. A través de panoràmiques, tràvelings o moviments en grua que principalment tenen una funció descriptiva ens ensenya les localitzacions on es desenvoluparan les històries i aquesta circumstància, unida al paper principal de les persones, actors o personatges entrevistats, es resumeix en una idea fixa per contextualitzar els protagonistes en el seu àmbit quotidià, fictici o real.

La idea de contextualització és una de les més recurrents a la majoria de les seves produccions. Per exemple, al documental *Nadal a La Maternitat* (1984), malgrat que per alguns detalls és evident que l'acció transcorre en un hospital, s'insisteix a redundar sobre els llocs on succeeixen les accions, o bé aquests llocs es mostren de forma totalment explícita a través de moviments de càmera, etc.

En aquest sentit, hi ha una voluntat de claredat i transparència a l'hora de mostrar tots els elements referits a la geografia on s'esdevenen les històries. Fins i tot al documental *La Mina, un barri entre fronteres* (1989) la panoràmica és un pla des d'un helicòpter que pretén mostrar la immensitat de la geografia i dels blocs d'habitatges del barri. En general, la càmera de Mercè Vilaret assisteix a gran multiplicitat d'espais. La imatge recorre tots els indrets pels quals es mouen els personatges conferint-los certa importància: interessa sobretot el subjecte dins del context, el personatge en una localització.

Aquest recurs és una constant també en les seves produccions dramàtiques; així, per exemple, a *Revolta de bruixes* (1976) un moviment de la càmera en una grua mostra el magatzem (en aquest cas, un espai real de les instal·lacions de TVE a Catalunya) en el qual es desenvoluparà tota l'acció. La càmera entra al decorat, tot i que no hi ha una clara percepció d'escenari, ni de frontalitat. La seva posició ocupa l'espai de l'acció i això facilita la concepció d'una mena de quarta paret. Al mateix temps, permet una major implicació en la narració, de manera que participa amb cert grau de *voyeurisme*, i aquest efecte queda reforçat per plans agafats des de punts en què la imatge queda semioculta per la presència de primers termes com són els prestatges del magatzem. Això també es dona a *El Okapi* (1975), on la càmera traspasa els límits de la frontalitat teatral, passeja pels decorats i es col·loca en posicions privilegiades des d'on espia els personatges. En aquest sentit, s'aconsegueix, fins i tot en algun moment la concepció de panòptic. És a dir, des d'un punt neuràlgic, en aquest cas el jardí, es retraten les diferents escenes que s'esdevenen en espais concèntrics a aquest punt, els passadissos de la residència d'ancians.

Per la seva banda, l'obra dramàtica *El Tragaluz* (1982) també comença amb un *tràveling* que repassa tots els espais mentre els personatges romanen immòbils. El *tràveling* fa un moviment sinuós buscant en alguns moments la frontalitat dels personatges per després allunyar-se des d'una altra perspectiva o amagant alguns espais amb les parets (dóna molta importància a les parets que separen els espais, com la petita separació de les fileres dels blocs d'habitatges a *La Mina, un barri entre fronteres*). Es presenta el decorat al mateix temps que es presenta la història.

La posada en escena

Sense cap mena de dubte aquesta mobilitat de la càmera obliga a una acurada posada en escena, en conseqüència, a molts dels dramàtics de Mercè Vilaret hi ha una composició gairebé matemàtica del joc escènic. Per exemple, a *Revolta de bruixes* (1976) la posada en escena respon a un disseny totalment estudiat, de manera que la posició i els moviments dels personatges semblen traçats amb tiralínies, es busca la profunditat i la composició en termes a partir d'uns punts de fuga que creen la distribució dels actors i els elements en l'espai. Aquesta disposició es construeix mitjançant una disposició lineal (els actors apareixen esglaonats en pantalla d'acord amb la distància a la qual es troben respecte a l'objectiu de la càmera), o bé mitjançant una disposició triangular (els actors formen un triangle obert o tancat en relació a l'objectiu). Hi ha variacions d'aquestes distribucions, però en general totes se situen en aquesta tendència cap a una estructura clarament ordenada dels personatges en l'espai.

En la majoria de les seves ficcions, Mercè Vilaret treballa constantment amb els termes per crear profunditat en la composició del pla com ara a *Fedra* (1980), on les escales de l'estança juguen un paper destacat i agafen una dimensió de cel·la que, un cop més, redunden en la contextualització del personatge, tot i que en aquest cas es tracta d'un marc emocional i no geogràfic. En altres casos utilitza el mirall per compondre el pla: a *Revolta de bruixes* (1976), l'ús del mirall ve donat per les característiques de la localització, que és un lavabo de dimensions reduïdes, que obliguen a aprofitar el mirall per resoldre la seqüència. El recurs és doncs, bàsicament pragmàtic. En canvi, a *Fedra* (1980) es converteix en un element enriquidor de la planificació i en un joc per aprofundir en el personatge protagonista. Aquest mateix recurs el trobem al documental *La vellesa, entre records i oblits* (1991) quan l'utilitza per mostrar l'escena entre el matrimoni del José i la Josefa, on el marit pentina l'esposa que s'ha quedat cega. La composició en profunditat aprofitant el mirall permet veure al mig del quadre un crucifix. De manera que a més dels plans curts que revelen un detall concret, Mercè Vilaret treballa per robar aquells símbols ja presents en les escenes quotidianes i integrar-los en la composició del pla.

Els objectes s'integren de forma orgànica en l'estètica del

quadre, però en la majoria dels casos els mateixos actors conformen un dels termes de la imatge. Per exemple a *El Okapi* (1975) és molt clara la creació de termes no només a través dels elements d'atrezzo, sinó sobretot dels actors. En aquest cas, en què hi ha nombroses intervencions corals de personatges que es troben a un nivell similar de protagonisme, predomina una disposició triangular dels actors en l'espai, creant el punt de fuga al centre de la pantalla (gairebé mai es traça un triangle invers, amb els punts de fuga als laterals). Aquest model de posada en escena es repeteix més endavant, sobretot a *Fedra* (1980), on pren força per la relació dels tres personatges principals (Fedra, Pedro i Hipólito).

El control de la posada en escena, tant del joc escènic com de la disposició dels elements del decorat, permet la fluïdesa dels moviments de càmera. Només de vegades aquesta mobilitat òptica es tradueix en plans molt curts i justament per la seva excepcionalitat en els casos en què es donen agafen un significat rellevant que destaca per sobre dels altres recursos narratius utilitzats. Ara bé, fa poc ús del pla detall, encara que en algun moment algun aspecte tingui una importància destacada.

En general, Mercè Vilaret prefereix mostrar els rostres i la seva reacció que no els objectes que provoquen aquesta reacció. Fins i tot quan es busca un detall s'intenta agafar el pla i l'expressió de l'actor al mateix temps, en pla curt o bé amb un moviment de panoràmica. Interessa més la reacció que l'acció en si. Els plans detall només adquireixen sentit si es relacionen amb l'expressió dels personatges, si provoquen una reacció en l'actor, un cop més, si ajuden a contextualitzar la narració principal. Per això no abunden aquests tipus de plans com a unitats independents, sinó que sovint incorporen panoràmiques cap als actors o tenen algun personatge en segon terme. En altres ocasions acaben formant part d'un bloc on apareixen per contigüitat els uns darrere dels altres mitjançant encadenats.

El pla seqüència

De fet, un aspecte concret que cal destacar de l'escriptura personal de Mercè Vilaret és l'ús del pla seqüència. Li interessava més crear una situació, dissenyar la posada en escena, organitzar la distribució dels elements en el quadre

i, sobretot, treballar la interpretació dels actors que no pas una planificació fragmentada. El realitzador Xavier Manich va treballar com a operador de càmera en molts dels seus dramàtics i recorda els seus inicis d'aquesta manera: "Ella buscava molt la investigació en el camp audiovisual i vam estar treballant junts en els dramàtics i en lloc de fer els talls de pla ens vam inventar una mica per a la televisió, ja estava inventat al cinema, el pla seqüència. Preparàvem coreografies amb els actors, en seqüències que duraven dos o tres minuts i amb la càmera a sobre d'un tràveling ens movíem i canviàvem el focus d'un actor a un altre; fèiem un autèntic ball entre la càmera i els actors" (5). Les obres dramàtiques realitzades per Mercè Vilaret revelen la recerca per ampliar els diferents registres que podien oferir la interpretació, els actors i l'experimentació amb les disposicions de posada en escena que permetessin la continuïtat del pla seqüència. Fins i tot el seu darrer dramàtic, *Danny i Roberta* (1993) tot i estar gravat en un estudi de televisió, no se serveix de la multicàmera, de manera que l'única càmera sobre grua segueix contínuament l'acurada posada en escena dels dos protagonistes. El resultat són plans seqüència de diversos minuts, per això no sorprèn el comentari del realitzador Sergi Schaaff quan diu: "Porta el pla seqüència fins a les últimes conseqüències" (6).

Aquest plantejament de no-fragmentació té molt a veure amb la seva obstinació per respectar la realitat, encara que en el cas dels dramàtics sigui una realitat ficcionada. Això afavoreix la fluïdesa en la interpretació, però, sobretot, reforça la percepció global que es rep d'aquesta interpretació, i requereix un esforç especial per operar sobre els aspectes més interpretatius a l'hora de focalitzar l'atenció de l'espectador. L'ús reiterat del pla seqüència es pot interpretar com una proposta de no-intervenció o de mínima intromissió sobre allò que s'explica i, en conseqüència, s'acaba traduint en un estil definit i directe. La realitzadora Josefina Molina ho resumeix de forma inequívoca en recordar programes 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 treball amb els actors

A aquesta experimentació amb innovacions visuals (treballar el joc escènic dels actors, buscar posicions de càmera diferents, moure la càmera i, en definitiva, experimentar amb la dinàmica del pla) se sumava la iniciativa d'aprofundir en la interpretació dels actors. De la manera de dirigir de Mercè Vilaret es deia que tenia un talent especial per treure de l'actor allò que ella creia que demanava el personatge. D'aquesta particular relació en parla l'actriu Anna M. Barbany: "Els actors ens sentim molt còmodes quan treballem amb ella perquè sap treure el millor... De vegades els actors diuen 'quines coses ens diu', però també et dona molta seguretat" (8). Per la seva banda, l'actriu Marisa Paredes recorda: "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 moltes de les seves ficcions Mercè Vilaret porta els personatges al límit dels seus sentiments i sempre intenta que aquests sentiments es manifestin de forma molt clara (es treballa molt el plor dels actors, la respiració, etc.). Intenta anar una mica més enllà de l'absoluta contenció amb la finalitat d'aportar matisos més dramàtics a l'actuació. Això reverteix en la creació de personatges hiperestèsics i, per exemple, a *Fedra* (1980) els personatges que emmarquen la seva interpretació amb aquestes coordenades (Fedra i Hipólito) contrasten amb els més continguts (Pedro i el metge).

Un altre aspecte a destacar és l'aparició de personatges ocupats pensant en la seva situació. Per exemple, a *Revolta de bruixes* (1976) es carrega gran part de la força interpretativa sobre les mirades. Per això es busca molt l'expressió dels ulls. Fins i tot de vegades s'explica amb la mirada tot el sentiment del personatge. A *El Tragaluz* (1982) els personatges en general no tenen cap acció determinada, simplement es dediquen a parlar i a reflexionar sobre la seva situació.

La inactivitat es resol moltes vegades mostrant

personatges que miren fora de camp i sense mostrar en cap moment allò que el personatge veu o mira. Per exemple, a *Fedra* (1980) hi ha una contínua al·lusió al fora de camp a través de la mirada dels personatges. En concret, en el personatge de Fedra aquesta mirada perduda serveix com a tic d'actuació que suggereix en ella un caràcter reflexiu. D'aquesta manera, sembla que busqui constantment en l'infinit sortides a la seva angoixada situació. Fins i tot molts dels personatges dels seus dramàtics es mostren inactius, no es defineixen per l'acció sinó pel que senten, pel que pensen i pel que diuen. Gran part de la força interpretativa es troba en la declamació, no en l'acció. A més a més, en relació amb això, el gest és molt contingut, sovint es minimitza i només sorgeix en algunes ocasions per ajudar a explicar algun concepte, tot i que ho fa des de la més pura abstracció. Se cerca, per tant, un registre orgànic i relativament proper a la interpretació realista, però l'esforç per aconseguir aquesta naturalitat és doble perquè no ve ajudat per l'acció.

L'esperit filantròpic

Aquesta manera de treballar amb els actors, aquesta manera d'aprofundir en la interpretació, de buscar els registres més orgànics i alhora els més intensos la traslladava també a aquells personatges que entrevistava en els seus programes documentals i en els seus reportatges. No es tractava d'actors sinó de persones que no havien de representar més que el seu propi paper. La majoria de les produccions de Mercè Vilaret estan revestides per una perspectiva concreta que tracta d'esbrinar la part més humana dels personatges centrals de les seves produccions. Independentment del tema del programa, tant si era un dramàtic en el qual treballava amb actors com si eren programes de temàtica musical, o bé programes centrats en altres qüestions com la filosofia, l'art o l'esport, Mercè Vilaret buscava sempre les persones i els seus interessos, les seves motivacions. L'escriptora Marta Pessarrodona destaca aquesta faceta: "La Mercè Vilaret era capaç de fer programes sobre el que fos i sobre qui fos, des d'autors difícils com institucions o pedres. Sempre explicava les coses a través de les persones. La seva vessant humanista em sembla que, avui que podem dir que

l'obra ha tocat un punt final, és absoluta i hi ha a la seva galeria de personatges entrevistats per ella des de Salvador Espriu fins a Joan Miró, passant per Lluís Llach i per Raimon. Hi ha cantants, filòsofs, pensadors, etc." (10). El músic Oriol Martorell també es fa ressò d'aquesta virtut de Mercè Vilaret per tractar amb la gent: "Jo diria que el tema que agafava era un pretext per entrar en contacte amb una persona. Tenia una humanitat extraordinària, no era mai freda en aquest sentit i buscava trobar el contacte humà. És d'aquelles coses que un no pot oblidar mai, aquesta gran professionalitat, aquesta gran humilitat que respirava ella i tot el que ella va fer" (11).

En els seus programes documentals queda reflectida, amb més determinació, la seva obsessió per contextualitzar les persones en el seu espai, però, per sobre de tot, queda clar el rigor amb què mostra la realitat que grava. Des del punt de vista de l'estil, en moltes ocasions, el seu respecte per la realitat es tradueix en l'obtenció d'un pla que no és el més favorable. Per exemple, en la majoria dels seus documentals l'absència de frontalitat en la col·locació dels personatges per a les entrevistes no sembla rellevant per a la realització. En alguns moments en què es fa algun qüestionari a més de dos personatges al mateix temps, els personatges no apareixen en la posició més favorable per a la càmera, i alguns fins i tot es mostren de perfil. De tota manera, cal destacar que a moltes de les ficcions de Mercè Vilaret també es produeix aquesta circumstància; és a dir, no s'eviten les posades en escena que no vagin a favor de càmera, com ara, a *El Okapi* (1975), on els actors es col·loquen en posicions clarament desfavorables per a la càmera, bé sigui per buscar un canvi proper en el moviment dels personatges, que sí que afavorirà posteriorment al pla, bé sigui perquè es busca una intenció concreta, formal o de contingut, amb aquesta decisió. Per això, es pot suposar que l'enregistrament d'aquest tipus de situacions ve donat per la voluntat de no-intervenció o bé perquè es treballen altres posicions que no es corresponen amb les convencionals d'una entrevista.

En general, a les entrevistes dominen els plans tancats sobre els personatges, els quals retallen la distància que es pot establir entre l'espectador i els protagonistes del documental. Aquest apropament afavoreix en certa manera l'emotivitat, contrastant amb altres elements més distanciadors (zooms, panoràmiques que focalitzen

l'atenció de l'espectador, etc.). En aquest sentit, es pot parlar d'una clara apel·lació a l'espectador i, per tant, recorda una de les directrius principals de la "distància brechtiana", que es caracteritza per intentar establir una relació directa entre la representació i l'espectador amb la finalitat d'implicar-lo emocionalment i cognoscitivament a través d'aquest efecte i revelar-li aspectes de la vida quotidiana que impliquin un interès social. Hi ha una clara intenció de recordar a l'espectador que aquesta situació li podria passar a qualsevol, a ell mateix, a qui està mirant el programa, i també de subratllar que les persones que viuen aquesta circumstància són gent com l'espectador. Aquest aspecte queda reforçat perquè al llarg de les produccions documentals de la Vilaret no interessa acotar les persones per la seva professió o els seus orígens, sinó que s'intenta fugir de les "etiquetes" i remarcar els aspectes més humans. En aquest sentit, cal destacar el documental *La Mina, un barri entre fronteres* (1989) quan als personatges entrevistats se'ls intenta dignificar, malgrat la seva situació, i se'ls presenta com a persones "normals" (tan "normals" com l'espectador mateix) però amb més mala sort que d'altres.

La selecció d'històries menors però comunes apropa la narració a qui ho mira i el convida a posicionar-se respecte d'aquella realitat concreta. Aquest aspecte revela una certa sintonia amb els principis de la dramaturgia brechtiana, en el sentit d'intentar desenvolupar una actitud crítica per part de l'espectador en relació a la trama i les accions dels personatges. Una altra connexió molt clara amb els plantejaments de Brecht prové de la proposta que l'actuació dels actors es converteixi en un procés d'aprenentatge que es distingeix per "la imitació i la crítica", on allò social ha de determinar el pensament i l'espectador ha de prendre partit. En general, es planteja el problema però no la solució, es "formula" una pregunta però no hi ha resposta. Totes les obres de Brecht acaben implícitament amb un "busqueu una sortida" dirigit a l'espectador. En aquest sentit, sembla haver-hi una analogia amb els acabaments dels documentals de Mercè Vilaret. La majoria acaben amb una sentència que busca una sortida sense concretar-la. Per exemple, a *Les altres condemnades* (1990) es repeteix la frase del darrer personatge sobre la imatge congelada del seu rostre: "Agafaria i marxaria corrents, me n'aniria".

Epíleg

L'interès principal de Mercè Vilaret i, en realitat, el motor de la seva feina televisiva va ser la constant preocupació per denunciar els problemes socials més propers. La ciutat de Barcelona, on ella vivia, i la situació de la gent sense recursos econòmics, les difícils circumstàncies dels marginats i la solitud de la gent gran omplen constantment les imatges dels seus documentals. Per a ella, la televisió no era tant un mitjà per desenvolupar la seva pròpia manera d'expressar-se sinó, més aviat, un finestra oberta al món. La televisió era el canal perfecte per poder explicar els problemes que més li interessaven, aquells que tenien més a veure amb la realitat quotidiana dels ciutadans i que reflectien la problemàtica de la seva ciutat. Per tant, no és casual que l'any 1978 rebés el premi Ciutat de Barcelona, concedit per l'Ajuntament.

El seu origen social humil, juntament amb la seva inquietud per denunciar la realitat que li era més propera, van fer que, per una banda, sabés perfectament què era el que volia explicar i, per l'altra, s'interessés amb entusiasme pels diferents llenguatges que podia aplicar amb la càmera. Per això, a més de la seva opció d'experimentar mentre treballava a TVE, sempre que podia viatjava a festivals i congressos amb la finalitat de conèixer les produccions que es feien fora de les nostres fronteres. En un d'aquests viatges, el visionat de la producció de la BBC dirigida per Ken Loach *Cathy come home* (1966) la va impressionar molt. En la mescla de ficció i realitat que plasmava Loach en el docudrama va trobar un model a seguir. La seva inquietud la portava a buscar l'experimentació i "a trobar noves formes narratives; concretament hi ha un tipus de programa que m'agradaria molt fer, que és el documental dramàtic, que aquí no s'ha fet mai i que a la televisió anglesa és molt habitual" (12).

De fet, en molts dels seus documentals la temàtica és comuna a la producció de Loach tot i que no estan dramatitzats. A *Cathy come home* els personatges, com a conseqüència de la pèrdua de poder econòmic, esdevenen pràcticament nòmades en busca d'un lloc on instal·lar-se temporalment. Al final, arriben a una situació límit i, després de desprendre's de tot el que tenen, s'han de separar. La darrera pèrdua s'escenifica amb la separació dels fills i la mare. Al documental *Sense llar* (1990) no hi ha aquest nivell

de dramatisme però sí la sensació de provisionalitat que es converteix en una assumpció quotidiana.

Defensora aferrissada de la televisió pública com a model i especialment del model establert per la BBC, viatjava cada any a Londres, on tenia una casa llogada. Li interessava viure de ben a prop el debat que es generava al voltant de la BBC i els seus programes. El seu constant contacte amb la realitat anglesa i la seva televisió li va aportar moltes coses, "com la necessitat d'objectivitat, el tractament rigorós, i, sobretot, l'estímul constant, perquè veus que ells fan una televisió molt més d'acord amb el seu temps i amb la seva societat que nosaltres amb la nostra" (13).

Responsable en la seva feina, rigorosa en els procediments, austera en el seu estil i respectuosa amb la realitat que volia explicar, es va considerar sempre una privilegiada pel sol fet de poder treballar en allò que més li agradava. De Mercè Vilaret diuen, aquells que la van conèixer en profunditat, que era intel·ligent, generosa, observadora, intuïtiva i amb un sentit de l'humor lúcid i crític. Dotada d'una singular sensibilitat, aconseguia una compenetració perfecta amb el seu equip de treball i es convertia, a més de ser la realitzadora, en la catalitzadora de les energies de l'equip.

Malauradament, Mercè Vilaret va morir de sobte el matí del 21 d'octubre de 1993 quan entrava a treballar als estudis de Televisió espanyola a Sant Cugat. Just el dia abans havia acabat el muntatge del seu darrer dramàtic televisiu, *Danny i Roberta*.

Notes

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

Vídeos de referència

Terenci a la Fresca. TVE, 1985.

L'escriptor Terenci Moix entrevista Mercè Vilaret.

Retrat de dona. TVE, 1982.

L'escriptora Marta Pessarrodona entrevista Mercè Vilaret.

Mercè Vilaret. Retalls de temps. TVE, 1994

Programa pòstum dedicat a la vida i l'obra de Mercè Vilaret.