

Módulo Teórico n° 2

Introducción

La construcción del personaje es una de las cuestiones más estudiadas y analizadas a lo largo de toda la historia de la narrativa.

Los primeros registros sobre el tema aparecen en la *Poética* de Aristóteles en el siglo IV AC, en donde el filósofo define a los personajes como agentes actuantes, encargados de llevar adelante la representación dramática.

Algunos siglos más tarde, el estructuralista ruso Vladimir Propp en *Morfología del cuento* analiza las narraciones populares para reconocer y reducir las acciones de los personajes a un número específico de treinta: alejamiento, prohibición, transgresión, conocimiento, prueba, victoria, regreso, etc.

En 1949 Joseph Campbell publica *El héroe de las mil caras* y establece una serie de patrones narrativos en historias y leyendas. Propone también una lista de arquetipos de personajes y un arco de desarrollo específico: el viaje del héroe.

Más adelante en los años '70, el lingüista francés A. J. Greimas toma al personaje como un actante, pieza fundamental de su clásico esquema actancial. Éste incluye al sujeto (el personaje) en relación al objeto (el objetivo buscado); el destinador y el destinatario de aquella búsqueda; y los ayudantes y los oponentes.

Aunque suenen lejanos, todos estos análisis son aún vigentes, aplicables a la cinematografía contemporánea e incluso a la narrativa documental.

Los considerados padres del cine documental, Robert Flaherty y John Grierson, desarrollan y estructuran sus películas iniciales alrededor de personajes. Flaherty con *Nanook, el esquimal*¹ y Grierson con los pescadores de *Drifters*² inician el camino de las grandes películas documentales.

¹ [Robert Flaherty, *Nanook, el esquimal*](#)

² [John Grierson, *Drifters*](#)

Persona y Personaje

A diferencia del cine de ficción, que construye a los personajes desde la propia imaginación de sus autores, el cine documental se nutre de sujetos pertenecientes al mundo real. Se trata de personas que tienen una vida anterior y que tendrán una vida posterior al rodaje y la exhibición de la película.

Es el propio dispositivo fílmico documental, el que transforma a estas personas en personajes o, como suele referirse la teoría documental de las últimas décadas, en actores sociales. Decimos que son actores porque, aunque no se trate de actores profesionales siguiendo un guión, hay de hecho una actuación frente a la cámara. Lo social tiene que ver con que todos los individuos están siempre representándose a sí mismos, frente a los otros, frente a sus familias, frente a sus compañeros de trabajo, y en este caso, frente a un equipo de rodaje.

Esto dice Bill Nichols, en su libro *La representación de la realidad*:

*Yo utilizo el término “actor social” para hacer hincapié en el grado en que los individuos se representan a sí mismos frente a otros; esto se puede tomar por una interpretación. Este término también debe recordarnos que los actores sociales, las personas, conservan la capacidad de actuar dentro del contexto histórico en el que se desenvuelven.*³

Selección

El documentalista Patricio Guzmán señala que los personajes son el agente o el recurso narrativo más importante en el lenguaje documental, por este motivo pone tanto énfasis en el proceso de selección.

*Elegir a los personajes es quizá la tarea más importante del director. No es la búsqueda acumulativa de algunas personas vinculadas al tema sino el arduo trabajo de detectar, descubrir verdaderos personajes y “construirlos” cinematográficamente.*⁴

Como verán, esta instancia puede tener algunas similitudes con el proceso de casting en una película de ficción. En lo estrictamente documental debemos considerar una serie de elementos importantes en relación al personaje:

³ NICHOLS, BILL. (1991). *La representación de la realidad*.

⁴ GUZMÁN, PATRICIO. (1997). *El guión documental*.

- Su particularidad
Los mejores personajes son aquellos que logran transmitir sus vivencias de una manera única y particular. Esto atraparà la atención de los espectadores y alejarà a la película de la construcción y repetición de estereotipos. Pensemos en *La Chirola*⁵ y en la potencia del retrato de un personaje que escapa totalmente del estereotipo del preso que lamenta su paso por una cárcel.
- Su capacidad de accionar
El cine es acción y movimiento. Si hacemos un documental sobre bomberos que combaten el fuego o médicos en un hospital de campaña estaremos ante valiosos personajes generadores de acciones y secuencias. Igualmente si conseguimos el testimonio de alguien inhallable en donde importe sólo su palabra, la acción puede pasar a un segundo plano. De hecho, el film *La secretaria de Hitler*⁶ es prácticamente un único plano fijo de una mujer hablando a cámara.
- Su emoción
Como dice Patricio Guzmán, una película muy raras veces funciona sin emociones y las emociones se transmiten principalmente gracias a los personajes. Encontrar personajes que se muestran ante nosotros y ante la cámara de manera franca, apasionada y emotiva puede ser un gran logro para la película.
- Su conocimiento sobre el tema
Muchas veces los datos y saberes que aportan los personajes son los que estructuran y dan sustento al desarrollo argumental de nuestra película. En general hablamos aquí de documentales más bien informativos, en donde hay uno o varios puntos de vista sobre un tema, aportados por historiadores o especialistas.
- Su representatividad dentro del ámbito al que pertenece
Aquí también nos referimos a documentales históricos o informativos. La representatividad tiene que ver con la experiencia de las personas dentro del ámbito al que pertenecen. Deberían estar legitimados por sus pares, tener logros en el mundo académico o profesional.
- Su capacidad de oratoria
Si conseguimos un actor social que conozca como nadie el tema, que sea representativo en su ámbito, pero apenas puede esbozar unas palabras, por incapacidad, por timidez o por lo que fuera, será muy difícil sostener su presencia en el relato. Por lo tanto, en el proceso de selección debemos considerar la capacidad de expresión de los posibles personajes.

⁵ [Diego Mondaca, *La Chirola*](#)

⁶ [André Heller y Othmar Schmiderer, *La secretaria de Hitler*](#)

- Su fotogenia o cinegenia
La definición de fotogenia señala que es la cualidad de la persona que sale favorecida o causa un efecto agradable al ser reproducido en una fotografía. Lo mismo sucede en el cine y la cinegenia. Este ítem puede resultar antipático, pero la cinegenia ayuda sin dudas a generar empatía en el espectador. Podemos imaginar que si la Luisita de *Foto Estudio Luisita*⁷ fuera una señora de gesto adusto y mal carácter, el resultado emocional de la película sería totalmente diferente.
- Su interacción con el entorno y con los otros
Es importante pensar a los personajes más allá de su individualidad. Construirlos narrativamente dentro de otros contextos, como puede ser su familia, su grupo de pertenencia, su ámbito laboral. Esto nos permitirá articular tensiones y generar diferentes secuencias que permitan descubrir cómo el personaje se relaciona con el mundo.
- Su confiabilidad en cuanto a la producción
Los procesos de los documentales suelen ser extensos, por lo tanto, los actores sociales elegidos deben ser confiables. Debemos estar seguros de que podremos contar con ellos en cada jornada propuesta y que no nos abandonarán en el medio del rodaje.

Desde el proceso mismo de selección, debemos comenzar a establecer un vínculo profundo y claro con nuestros actores sociales. Convencerlos, persuadirlos, generar confianza. Como dice Michael Rabiger, debemos aprender a generar vínculos emocionales, escuchar con empatía y corrernos de nuestros propios prejuicios.

*Debemos preparar la cabeza y el corazón. El proceso educativo tradicional está totalmente centrado en la memoria: recordar cosas, absorber cosas y luego repetirlas el día del examen. La educación que todos recibimos acentúa lo intelectual y lo mental a expensas de lo emocional, del corazón, de la empatía. Es por eso que es importante aprender a escuchar, aprender a no juzgar.*⁸

Entonces podemos reflexionar sobre algunos aspectos en relación al vínculo con nuestros actores sociales. ¿Cómo nos acercamos a las personas? ¿Cómo debemos actuar para que confíen en nosotros? ¿Cómo logramos que nos abran las puertas de sus casas y de sus vidas? ¿A partir de qué estrategias podemos obtener el acceso a sus familias, sus trabajos, sus entornos? ¿Cómo hacemos para que acepten pasar horas con personas prácticamente desconocidas como nosotros? ¿Cómo estimularlos a que nos revelen los aspectos más profundos de sus vivencias?

⁷ Sol Miraglia y Hugo Manso. *Foto Estudio Luisita*

⁸ RABIGER, MICHAEL. (2011). *El cine de lo real*.

No hay respuestas certeras para estas preguntas. Sólo, a través de la cabeza y el corazón, ser sensibles e intuitivos en estos primeros momentos que pasamos junto a nuestros actores sociales. Ir entendiendo cuándo preguntar y cuándo hacer silencio. Cuándo acercarse y cuándo partir.

Construcción

Debemos tener en claro que mientras las personas poseen características, particularidades y misterios infinitos que hacen imposible conocerlas del todo, los personajes estarán compuestos única y exclusivamente a partir de las imágenes y sonidos que el film proyecte de ellos.

Como documentalistas, a través de una serie de operaciones de selección y recorte, debemos pensar, imaginar, generar y registrar ciertos momentos en la vida de las personas. Estos procedimientos deben tener como objetivo la construcción personajes verosímiles, con una identidad clara y coherente, y que se inserten de forma orgánica a la estructura mayor que conforma el relato.

El diseño de personajes en el cine documental debe considerar ciertos aspectos vinculados a la narración clásica:

- **Objetivo**
Para muchos autores, un buen personaje tiene que intentar obtener algo a lo largo de la trama. Su punto de vista, desarrollado mientras busca alcanzar el objetivo, debe permitir interpretar e interpelar el mundo en el que vive.
- **Conflictos**
El conflicto es la esencia del drama. Sin conflicto, no hay relato. En la mayoría de los libros de guión vamos a encontrar tres tipos de conflicto en relación al personaje: conflicto con una fuerza humana, con otra persona o grupo de personas; conflicto con formas no humanas, como la naturaleza; conflicto interno o consigo mismo. Como en todas las clasificaciones, no se trata de compartimentos estancos ya que estos conflictos pueden ser fluctuantes y combinados.
- **Transformación**
El cambio humano siempre constituye el núcleo de una buena historia. Por lo tanto, es interesante pensar y repensar a nuestros personajes en función de sus transformaciones, tanto positivas como negativas, críticas o inocentes. Tanto el ascenso como la decadencia suelen aportar buen material dramático para los relatos documentales.

En el aspecto puntual de la construcción de personajes en el documental, podemos pensar una serie de preguntas a tener en cuenta. ¿Qué elementos de la vida de mi protagonista quedan adentro y cuáles dejo por fuera de la película? ¿Incluyo a su familia? ¿Aparece su barrio y sus vecinos? ¿Lo muestro en su trabajo cotidiano o únicamente en la soledad de su hogar? ¿Cómo presento el conflicto? ¿Lo establezco sólo en su presente o lo retrotraigo permanentemente a su pasado? ¿Qué ciclo temporal elijo para contar su historia? ¿Cuál será la primera imagen que los espectadores tendrán de mi personaje?

Pero vayamos un poco más allá. El autor Fernão Pessoa Ramos plantea una nueva tipología de personajes, vinculada específicamente a cómo la puesta en escena documental aborda y construye en pantalla los cuerpos de los actores sociales:

*La presencia de la cámara, siempre puede alterar la forma de ser y la personalidad de los actores sociales, constituyendo así una primera modalidad de actuación.*⁹

En este sentido, Fernão Pessoa Ramos define y diferencia una actuación construida y una actuación directa.

La actuación construida se refiere a las formas del documental más clásico, en donde la puesta en escena se prepara con anticipación, se marca el accionar de los cuerpos de los actores sociales, se orientan sus palabras. En este sentido, hay construcción, en cuanto el director ubica al actor social en un set, lo hace accionar, le pregunta cosas.

La actuación directa surge en la década de los sesenta, cuando el registro de los actores sociales intenta de alguna manera “naturalizarse”. El documentalista va al encuentro de los personajes en sus propios ámbitos, en su casa, en su calle, en su trabajo. Tiene que ver con el cine del aquí y ahora y con el documental de observación.

Y en este sentido surgen nuevas preguntas específicas de la puesta en escena ¿Le pido a mi protagonista que hable de sí mismo o simplemente lo observo? ¿Uso un método observacional puro o interactúo con preguntas y reflexiones? ¿Utilizo archivo del pasado o me ubico sólo en el presente? ¿Cómo construyo los cuerpos de los actores sociales en pantalla? ¿Lo muestro en un plano entero o fragmentado? ¿Me pego a él con un lente angular para generar en el espectador la idea de estar ahí? ¿O lo registro con un tele lejano para sugerir la idea de distancia? ¿Armo planos fijos y bien iluminados que contengan al personaje o lo sigo cámara en mano y en continuo movimiento? ¿Cómo evito un tratamiento audiovisual estereotipado?

Las respuestas están en cada película particular, dependiendo de las ideas y búsquedas de sus realizadores, dependiendo de dónde nos paramos física e ideológicamente ante la historia a narrar. En este sentido, es bueno establecer una serie de bases firmes en la

⁹ PESSOA RAMOS FERNÃO. (2014). “La mise-en-scène del documental: performance y procedimientos en la actuación”.

construcción de un personaje, a partir de un guión posible y de una estrategia de puesta en escena. Pero también debemos ser extremadamente sensibles y flexibles a lo que los personajes generan en forma natural e intuitiva, para incorporar al relato estos aportes. A veces la realidad nos puede regalar momentos maravillosos que escapan de nuestra imaginación.

Tipos de Personaje

Aida Vallejo Vallejo y otros teóricos del documental han sabido enumerar y tipificar una posible lista de los personajes más característicos del cine documental.

- **El héroe / La heroína**

La estructuración del relato en torno a un héroe o una heroína permite activar los mecanismos de identificación del espectador, que accede al relato a través del punto de vista del personaje. Esta mirada unívoca y central guía a los espectadores para que estos, gracias a la empatía, compartan las preocupaciones y se inquieten por la suerte del héroe ante cada uno de los obstáculos por los que deberá atravesar en la búsqueda de sus objetivos. En la narrativa documental podemos encontrar héroes arquetípicos, un individuo que representa a todo un grupo mayor; o héroes individuales con personalidades originales y únicas.

- [*Nanook, el esquimal*](#)
- [*For Sama*](#)

- **Personaje ausente**

A veces el documentalista se enfrenta al desafío de construir un personaje a partir de la ausencia. Estas películas sobre personas muertas o literalmente ausentes, suelen reflexionar acerca de la memoria y el olvido. La construcción estará focalizada en los testimonios y recuerdos de otras personas, en el material de archivo visual, sonoro y audiovisual.

- [*Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo*](#)
- [*Del olvido al no me acuerdo*](#)

- **Antihéroe**

Este tipo de personaje suele tener una función estructural dentro del relato similar a la del tradicional héroe. Pero en este caso, el antihéroe tiene características identitarias y psicológicas que chocan con los valores morales del espectador. Estas películas suelen poner al espectador en un lugar incómodo y trabajan con esta tensión permanente que se genera entre la atracción y el rechazo a este tipo de protagonistas.

- [Sicario Room](#)

- [Monger](#)

- **Héroes colectivos**

Categoría tradicional dentro de la historia del documental, desde los clásicos pescadores o carteros de John Grierson hasta los trabajadores de las instituciones públicas de Frederick Wiseman. Aquí, los actores sociales aparecen en función del grupo al que pertenecen, construyendo objetivos y discursos en común, pero a la vez perdiendo identidad y especificidad individual.

- [Drifters](#)

- [Ex Libris : The New York Public Library](#)

- **Personaje Conceptual**

Muchas veces, los documentales con características poéticas o experimentales no se focalizan en un actor social concreto que guíe y haga avanzar la acción. En cambio, estructuran la narración a partir de un sujeto conceptual o una idea abstracta como la humanidad, la guerra, el amor.

- [Koyaanisqatsi](#)

- [Powaqqatsi](#)

- **Animales**

También es posible que los sujetos de un documental no sean seres humanos sino animales. Estos adquieren la entidad de personajes, ya que la acción dramática puede girar alrededor de ellos. Con los animales también podemos hacer una diferenciación entre personaje individual (¿podríamos hablar de héroe animal?) y personajes colectivos.

- [Nenette](#)

- [La marcha de los pingüinos](#)

- **Primera Persona**

En las películas narradas en primera persona, es el realizador o realizadora quien se autoconstruye y se autorepresenta como protagonista de la película. Será a partir de él o ella que el relato todo se articule desarrollando las tensiones hacia el objetivo buscado. Dentro de la primera persona, suele haber matices y diferencias. Pablo Piedras propone tres modelos de relatos en primera persona: autobiográficos, en donde hay una cercanía extrema con el objeto; de experiencia y alteridad, que une una experiencia propia hacia un tercero; epidérmicos, que no posee cercanía con su objeto pero se involucra en esos "otros".

- [Las playas de Agnès](#)

- [Los rubios](#)

Ética, pacto y protocolo

En el documental, tal vez como en ningún otro arte, la estética está irremediabilmente ligada al aspecto ético. La responsabilidad del documentalista es enorme, ya que las películas documentales tienen el potencial para cambiar las percepciones de la gente sobre las cosas y también afectar seriamente la vida de nuestros protagonistas. Una vez que entramos en la casa de una persona, la grabamos, la entrevistamos, la observamos, posiblemente estemos alterando su vida para siempre.

Cuando un realizador pasa días filmando a una persona no significa que pueda incluir en la película todo lo que esta persona dice o hace, ya que hay cosas que podrían perjudicarla, aunque la persona no tenga clara conciencia de ello. Lógicamente, son los realizadores quienes sí comprenden la totalidad del proceso de realización, exhibición y sus posibles riesgos.

En este sentido, una persona que cede su imagen no sabe qué parte de su testimonio se utilizará en la película. Cuando alguien firma una autorización de uso de su imagen, vale desde el punto de vista legal, pero no es un documento legítimo. Como dice el cineasta Eduardo Coutinho, “la legitimidad es una cuestión puramente moral”.

Muchos estudios teóricos sobre el cine documental abordan los deberes del realizador, planteando que estos van en dos direcciones: hacia el espectador y hacia el sujeto representado.

El compromiso del realizador hacia el espectador tiene que ver con garantizar que aquello que se representa realmente ocurre u ocurrió, que los hechos y cronologías se condicen con la realidad, que las acciones y las declaraciones de los actores sociales mantienen su sentido original. Por lo tanto, si bien hay selecciones y decisiones narrativas y creativas, éstas nunca pueden ser engañosas hacia el espectador.

Aida Vallejo Vallejo define este compromiso como el “pacto de veracidad”:

El pacto de veracidad consiste en una negociación de la lectura del film que se produce entre el espectador y el texto filmico y está mediada por la categorización asignada por la industria cinematográfica.¹⁰

A partir de ciertos indicadores, el espectador sabe que está viendo un documental y esto afecta las pautas de lectura, asignándole el valor de realidad a todo lo que ocurre en la pantalla.

¹⁰ VALLEJO VALLEJO, AIDA. (2007). *La estética (ir)realista*.

Por otra parte, el compromiso del realizador hacia el sujeto representado, se refiere a un conjunto de deberes éticos que el documentalista debe cumplir. El realizador no debe engañar a sus actores sociales acerca del objetivo o las características de la película; ni grabar imágenes o sonidos sin consentimiento; ni manipular sus testimonios tergiversando sus ideas originales; ni registrar, editar o musicalizar sus acciones con el objetivo de ridiculizarlas.

El documentalista debe evitar cualquier posibilidad de lastimar a los sujetos, y mucho más aún si se está registrando a personas que conforman grupos de mayor vulnerabilidad: personas en situación de calle o pobreza, migrantes, refugiados, víctimas de violencia de género, personas con problemáticas físicas o mentales, adultos mayores, minorías étnicas, religiosas o sexuales.

Algunos autores denominan a este pacto como “protocolo”, ya que hablamos de una suerte de contrato tácito o explícito que existe entre el documentalista y el sujeto a documentar.

Este consentimiento debe ser considerado en cada instancia de producción de una película. En los momentos previos al rodaje, el realizador y el actor social negocian y establecen qué se va a filmar, a quiénes se registrará, cómo se hará, en qué espacios, etc. Luego, en el momento del rodaje, se debe extremar el cuidado a los sujetos, para evitar ponerlos en ningún tipo de riesgo sobre las cosas que puedan hacer o decir. Por último, en la instancia de montaje, el realizador, ya sin la presencia del actor social, tiene el tiempo de pensar y reflexionar el aspecto ético del material en relación a los sujetos.

¿Podemos exhibir comentarios que pueden dañar a una persona? ¿Cuánto tiempo podemos mantener el plano de un hombre llorando? ¿Podemos revelar la intimidad de una persona enferma? ¿Se puede filmar la locura? ¿Qué podemos decir sobre la muerte de una persona?

Todas estas preguntas están atravesadas por la moral, son posiblemente las más difíciles de responder, pero los cineastas no deben dejar de hacérselas. Eduardo Coutinho plantea que después de todo el proceso deberíamos poder decir:

Este es el mejor retrato que yo pude hacer de esta persona, es un buen retrato y yo amo este retrato¹¹.

Bonus Track

Aquí venía una conclusión en donde hablaba de estrategias comunicacionales, emisor, sujeto y receptor pero mis colegas de cátedra me propusieron que deje de lado lo analítico y cuente algo más personal.

¹¹ COUTINHO-XAVIER-FURTADO. (2011). *El sujeto (extra)ordinario*.

Pasé cerca de un año rodando un documental de observación dentro del *Parador Retiro*¹², un refugio donde 200 personas sin techo pasan la noche. Hacía muy poco que habíamos terminado el rodaje de la película y estábamos viendo material e iniciando el proceso de montaje, cuando el 9 de julio de 2007 nevó en Buenos Aires.

Recuerdo estar viendo la tele en aquel mediodía tan extraño, cuando un noticiero transmitía un informe acerca de cómo se vivía aquella ola de frío polar en un refugio para indigentes. Comencé a ver las imágenes del Parador Retiro, aquellos rincones que habían sido tan cotidianos para mí durante tanto tiempo. En seguida aparecieron Díaz, Lolita, El Ciego, un par de trabajadoras sociales. Eran mis personajes y, para mi asombro, la tele me los robaba por un rato.

Lo más extraño es que me acercaba al televisor y no lograba reconocerlos. Eran ellos pero a la vez, no lo eran. Tenían otra actitud, otro cuerpo, otra mirada, incluso, otro timbre de voz. No eran los personajes de mi película, aquellos que cómodos y relajados podían hablar de teología, discutir por política, hacerse bromas, enojarse, amigarse y putear juntos a los directivos de la institución.

Si bien contestaban las preguntas de la cronista, era evidente que estaban incómodos y nerviosos ante la repentina irrupción de “la tele”, que los exprimía con sus preguntas superficiales y obscenas para enseguida partir.

En aquel momento de mi vida yo creía entender la idea de vínculo y confianza mutua entre el equipo de realización y los actores sociales de un documental. Pero fue recién entonces que comprendí su magnitud y cómo esos elementos intangibles y abstractos se podían percibir claramente en una pantalla.

Cuando terminó el informe apagué la tele y salí a la calle y a la nieve. Recordé los litros de mate que tomé junto a los actores sociales, recordé la noche de un 31 de diciembre en el Parador, recordé las charlas profundas y también las charlas banales. Escucharlos en serio, recordar lo que te cuentan, mirarlos a los ojos, justamente a ellos, a los que al cruzarlos en la calle muchos deciden no mirar.

Sí este texto tuviera una conclusión tendría que referirse a los valores del acercamiento, la empatía, el afecto y el extremo cuidado por la materia prima más importante que contamos al hacer un documental: nuestros personajes.

Jorge Leandro Colás
Cátedra Blanco Proyecto Audiovisual 2
FADU - UBA

¹² [Jorge Leandro Colás, Parador Retiro](#)