

Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental

Aida Vallejo Vallejo*

La producción de documentales cinematográficos ha protagonizado un crecimiento en los últimos años que se ha hecho patente en las salas de cine y, sobre todo, en el circuito de festivales especializados. El documental no sólo está buscando nuevos territorios de difusión, sino que en su camino hacia la gran pantalla está aprehendiéndose de algunos mecanismos narrativos de la ficción, buscando a su vez nuevas formas de representación alejadas de la tradicional estructura expositiva de la *voice-over* y las *talking heads* que predomina en las producciones para la televisión.

Este retorno a la narratividad, ya explorada por pioneros como Flaherty o Grierson, abre un camino para el análisis del relato desde una perspectiva narratológica, pocas veces abordada para el estudio del documental. Dentro de esta corriente teórica, la construcción de personajes se plantea como una de las estrategias para articular una historia. Esta construcción condiciona tanto los procesos de identificación del espectador como los mecanismos de representación social del filme. A continuación revisaremos varios procesos de creación de personajes en el relato documental y sus implicaciones ideológicas en la construcción de los discursos de lo real. A través de micro-análisis de distintas facetas de algunos filmes documentales contemporáneos, ahondaremos en los mecanismos de construcción de personajes a través del discurso y sus implicaciones.

En definitiva, el presente trabajo pretende establecer lazos entre la teoría del documental y la narratología, ofreciendo instrumentos de análisis para cuestiones abordadas por los estudios culturales, como las formas de representación social o la construcción de identidades a través del discurso.

Estrategias Narrativas: La construcción de personajes

La teoría narrativa, ampliamente desarrollada en los estudios de cine de ficción, raramente ha sido aplicada al análisis del cine documental, muchas veces tildado incluso de cine no

* AIDA VALLEJO es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Realizó un Master en Teoría y Práctica de Documental Creativo en la Universidad Autónoma de Barcelona, donde también cursó el periodo docente del doctorado en Comunicación Audiovisual. En Marzo de 2007 obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados de la Universidad Autónoma de Madrid por el trabajo de investigación "Cuestiones narratológicas en el documental contemporáneo". Además, ha participado en una investigación para el Instituto Catalán de la Mujer sobre género y cine infantil: *Anàlisi dels personatges del cinema infantil contemporani des d'una perspectiva de gènere*. En el campo profesional ha trabajado como guionista para Canal Eukadi Televisión y es guionista del documental *Ecos de la Masia*. Actualmente prepara su tesis dentro del programa de doctorado en Historia del Cine de la UAM sobre la construcción de identidades en el documental europeo contemporáneo.

Este trabajo ha sido realizado gracias a la beca del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.



Nanook of the North
(Robert J. Flaherty,
1922)

narrativo¹. A pesar de que varios estudios han reivindicado la narratividad del género, aún se sigue utilizando el concepto narrativo para los filmes estructurados en base a la narrativa clásica, reincidiendo en la dicotomía cine de ficción (como cine narrativo) vs. documental o cine de no ficción (como cine no narrativo).

En la mayoría de los casos, los estudios sobre el cine documental se han centrado más en cuestiones de retórica², y en las implicaciones epistemológicas del género³, que en sus estructuras narrativas. Existen, sin embargo, algunos autores, como Jean-Paul Colleyn, Roger Odin o William Guynn —herederos de la tradición semiótica y narratológica de los estudios francófonos—, que han abordado la construcción narrativa del documental y sus especificidades respecto al cine de ficción⁴.

Desde esta perspectiva, Colleyn —que nos habla desde la praxis, basándose en su experiencia como documentalista— ahonda en la cuestión de la construcción de personajes afirmando que es el propio dispositivo filmico el que transforma la persona del mundo real en un personaje del documental:

¹ Es el planteamiento del que parten Bordwell y Thompson, confrontando el cine clásico de Hollywood con otras estrategias “no narrativas” entre las que incluyen el cine documental. En David Bordwell y Khristin Thompson, *Film Art. An Introduction* (Massachusetts, Addison-Wesley Publishing Co., 1979), pp.47-48; editado en español en *El arte cinematográfico. Una introducción* (Barcelona, Paidós, 1993).

² Para un análisis en profundidad de la construcción retórica en el cine documental, ver Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (Cambridge, Cambridge University Press, 1997).

³ Ver Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona, Paidós, 1997; ed. original en inglés, 1991) y Brian Winston, *Claiming the Real. The documentary film revisited (the griersonian documentary and its legitimations)* (London, British Film Institute, 1995).

⁴ Ver Jean-Charles Lyant y Roger Odin (comps.), *Cinémas et Réalités* (Saint-Etienne, CIEREC-Univ.de Saint-Etienne, 1984); y William Guynn, *Un cinéma de Non-Fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie* (Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001; ed. original en inglés, 1990).

«La noción de “construcción de personaje” da cuenta de una serie de necesidades de orden dramático: en el cine, un personaje no existe hasta que no ha sido construido y el espectador ha llegado a conocerlo. La investigación previa sirve normalmente para efectuar un verdadero *casting* de “profesionales de la vida cotidiana”. (...) Puede evaluarse su conocimiento, su representatividad, su “cinegenia”, sus relaciones interpersonales. (...) Los personajes pueden así mismo ser elegidos por sus defectos que, utilizados como marcas emblemáticas, adquieren un valor simbólico»⁵.

Estos criterios de selección implican la visión de la realización no sólo sobre esas personas, sino sobre su papel en el discurso de la realidad que van a representar. En el filme *Balseros* (Carles Bosch y Joseph M^a Doménech, 2002) se eligieron entre todos los balseros posibles, una serie de personas que pasaron a ser los actores sociales del filme, ya fuera por su forma de ser, su historia personal o sus metas. Los realizadores descartaron en la versión final del filme a una pareja formada por una chica ciega con una deformación en la cara y su pareja: un hombre de avanzada edad del que dependía, y del que se separó una vez encontró trabajo en EE.UU. Carles Bosch apuntaba que, de alguna manera, tanto el defecto de la chica como la historia de la pareja no terminaban de convencerles para incluirlos en el relato final. En palabras del propio Bosch, «su historia no era representativa»⁶.

Como vemos, la construcción de personajes en el documental es un proceso textual basado en la selección, y sometido al criterio del equipo de realización. En este proceso pueden tomarse dos caminos. El primero elige a personas representativas o que se consideran como “parte de la media” para construir los personajes y así buscar un discurso más universal a través de la historia particular (como ocurre con la elección de los protagonistas de *Balseros*). El segundo camino se centra en explorar la personalidad única de alguien que se sale de lo común y construye el personaje explorando su excepcionalidad. Un filme representativo de este último tipo es *The monastery* (Pernille Rose Gronkjaer, 2006),⁷ que

apoya su discurso en la genial personalidad de un anciano cuyo sueño es convertir un castillo derruido en un monasterio de monjas ortodoxas. En secuencias donde se refleja su parsimoniosa permisividad ante la plantación de marihuana del vecino o los símbolos budistas y la cama de fumar opio que decoran el castillo se apoya la construcción del personaje, confrontado con la rigidez y perplejidad de la madre superiora rusa ante cada una de sus ocurrencias.

The monastery
(Pernille Rose
Gronkjaer, 2006)



⁵ Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire* (Paris, Editions du centre Pompidou, 1993), p.103.

⁶ Según la declaración de Carles Bosch en sesión inaugural del Máster en Teoría y Práctica de Documental Creativo de la Universidad Autónoma de Barcelona (Barcelona, 13 de Octubre de 2004).

⁷ Ganador del premio *Joris Ivens* en el Festival Internacional de Documental de Ámsterdam 2006 y de Full-Frame en 2007.

Hemos hablado de construcción de personajes en el documental para referirnos al proceso por el que convertimos a una persona del mundo real en una imagen audiovisual. Sin embargo, debemos señalar los inconvenientes del término *personaje*, ya que esta relación entre realidad e imagen crea una serie de diferencias entre personaje documental y personaje de ficción. Para ello nos apoyamos en el término *actor social* propuesto por Nichols:

«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. Ya no prevalece la sensación de distanciamiento estético entre un mundo imaginario en el que los actores realizan su interpretación y el mundo histórico en el que vive la gente. La interpretación de los actores sociales, no obstante, es similar a la de los personajes de ficción en muchos aspectos. Los individuos presentan una psicología más o menos compleja y dirigimos nuestra atención hacia su desarrollo o destino»⁸.

En el análisis del film documental preferimos hablar de *actor social* (que es la construcción que ha hecho el filme de esa persona) en vez de utilizar el término *personaje* (que sería una interpretación de acciones escritas por otra persona). No podemos afirmar que una persona sea nerviosa porque el documental la muestra de esta manera, ya que puede ser la presencia de la cámara la que provoque ese comportamiento. Sin embargo, como actor o actriz social sí que podemos atribuirle la característica de nervioso/a. La persona pertenece a la realidad, y el actor/actriz social al mundo proyectado,⁹ y por lo tanto es una imagen mental que el espectador se hace sobre esa persona. En el caso de la reconstrucción, el término personaje sería el más adecuado, ya que funciona igual que en la ficción. En *Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997) vemos como actores sociales a las personas que aparecen en pantalla, sin embargo, después descubrimos que se trata de personajes. Algunos documentales experimentales juegan además con una combinación de actor social y personaje, como ocurre en la obra de Isaki Lacuesta. Cuando reproducen guiones las personas encarnan personajes. Sin embargo, cuando “actúan” por propia iniciativa los consideramos actores sociales¹⁰.

En el cine documental los actores sociales pueden construirse al igual que en la ficción a través de mecanismos textuales, ya sea asignándoles unos roles en el mundo proyectado (cuál es su papel dentro de la historia que vamos a contar), a través de su construcción psicológica (cómo construye él



Tren de sombras
(José Luis Guerin,
1997)

⁸ Bill Nichols, *La representación de la realidad*, p.76.

⁹ Término propuesto por Plantinga (*projected world*) para referirse a la diégesis o la historia de la narratología clásica, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, pp.84-85. Para un análisis de la relación entre los conceptos historia y discurso en el cine documental, véase Aida Vallejo “La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental” (*Doc-Online*, n° 2, julio de 2007), pp.82-106. Documento electrónico consultable en: www.doc.ubi.pt.

¹⁰ El director utiliza esta estrategia en sus dos largometrajes: *Cravan vs Cravan* (2002) y *La leyenda del tiempo* (2005).

su identidad social y su evolución a lo largo del filme) o de la dimensión puramente estilística (a través de su localización en el espacio, la construcción de su imagen o las acciones que él realiza). A continuación revisaremos cuatro enfoques distintos sobre la teoría del personaje, explorando sus especificidades en la construcción de los actores sociales del cine documental. En primer lugar, y aplicando el criterio de qué rol encarna el personaje en la historia, veremos los arquetipos universales partiendo de la teoría de Joseph Campbell; después, ahondaremos en su función como actantes —según el esquema del sujeto en busca de un objeto de Greimas; en tercer lugar, exploraremos la construcción del personaje en función de su psicología, repasando la cuestión del estereotipo y el arco del personaje planteado por Forster; y, por último, veremos formas estilísticas del discurso audiovisual para la construcción de personajes (el leitmotiv, el espacio, las acciones...).

1. Héroes de lo cotidiano. Los arquetipos universales.

En el documental, al igual que en la ficción, los actores o actrices sociales pueden encarnar distintos roles según la función que tengan en la narración del relato. Desde sus orígenes, los estudios narrativos han buscado establecer una clasificación de arquetipos cuya función se repita en todos los relatos, aunque adquieran un nuevo aspecto o identidad en cada uno de ellos¹¹. Christopher Vogler plantea el esquema del viaje del héroe aplicado al relato cinematográfico enumerando los roles de personajes que, según él, aparecen en todos los relatos, e incluso en nuestra vida cotidiana¹². Los arquetipos universales que propone son los siguientes: el héroe, el mentor, la figura cambiante, el heraldo, los aliados, la sombra y los guardianes del umbral. Cada uno de ellos tiene un papel narrativo de ayuda u oposición al héroe para conseguir su objetivo. Colleyn afirma que, al igual que en la ficción, los arquetipos universales tienen su función narrativa en el cine documental y reduce la clasificación a los tres roles elementales propuestos por la narrativa clásica: el héroe, el antagonista y la metátesis.

1.1 El héroe documental

Tanto en la ficción como en el documental, la estructuración del relato en torno a un héroe o protagonista permite activar los mecanismos de identificación del espectador, que accede a la historia a través de su punto de vista. En *Le regard documentaire*, Colleyn revisa las connotaciones que tiene la figura del héroe en el documental, su contribución al desarrollo de la narrativa y su función como mecanismo de identificación. Según el autor, «la elección de un “héroe”, ya sea simpático o antipático, ofrece un lugar al espectador que le permite situarse en relación a él. Al exponer sus dificultades, se invita al espectador a compartir las preocupaciones y a inquietarse por su suerte (...) La heroización de un determinado “carácter” (...) permite jugar con los sentimientos: el miedo (...), la pena (...), la simpatía»¹³.

Además, la construcción del héroe implica una determinada posición ideológica del discurso, ya sea en base a su naturaleza individual o colectiva, su identidad cultural o de género o sus valores y comportamientos en relación a las normas sociales establecidas. La elección de un solo actor o actriz social o varios/as para guiar la acción conlleva una ideología implícita en su comprensión (y explicación) del mundo histórico. La naturaleza humana

¹¹ Basándose en las teorías de Vladimir Propp, analista de los arquetipos en el cuento maravilloso ruso, otros autores como Brémond (para la novela) o Campbell (para el mito) recuperan esta clasificación. Ver Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito* (México, Fondo de Cultura Económica, 1959; ed. original en inglés, 1949).

¹² Christopher Vogler, *El viaje del escritor* (Barcelona, Robinbook; Ma non troppo, 2002; ed. original en inglés, 1998).

¹³ Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, p.104.

no permite entender el mundo si no es desde la individualidad de nuestra propia persona. Sin embargo, el relato puede recurrir a guiar la acción desde distintos puntos de vista, y decidir si lo hace desde un personaje y después otro (cambiando la focalización), o desde una colectividad. Las implicaciones que tiene que el documental utilice un solo actor social como guía de la acción suponen, por un lado, esa identificación con el personaje por parte del espectador a la que aludía Colley y, por otro, la concepción del mundo desde un solo punto de vista. Aquí el documental se enfrenta a una doble contradicción: si elige un solo personaje para guiar el discurso, esto permite recalcar su individualidad frente a la categorización; sin embargo, de esta manera renuncia a otros puntos de vista, reduciendo su discurso a una sola visión.

Por otro lado, hay que tener en cuenta la relación de poder entre el realizador/a y los/ las protagonistas. No es lo mismo que el propio realizador sea el héroe, o que convierta en héroe de su relato a una persona elegida y representada por él, ya que el poder de la construcción del discurso siempre va a estar en manos de quien hace el filme. Como ejemplo vemos que en *Les glaneurs et la glaneuse* (*Los espigadores y la espigadora*, Agnès Vardà, 2000) la heroína, al ser también la realizadora, tiene poder sobre la construcción de su personaje y su rol en el discurso. En *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000), los héroes son Thomas Miller, Guinder Rodríguez y Medí Zana, pero no está en sus manos la construcción de su personaje como actores sociales. Así, vemos que la realizadora puede construirse como heroína, auto-representándose como ella quiera, mientras que los actores sociales no tienen la capacidad de construir el discurso filmico sobre sí mismos. Aquí la cuestión no es tanto desde cuántos puntos de vista distintos se cuenta la historia, sino qué relaciones de poder hay entre quien "redacta" el discurso y quien lo protagoniza. Si el héroe es el actor social elegido por el realizador, el discurso construye al otro como el yo, ya que la primera persona pertenece a quien guía la acción, es decir, al protagonista. Por lo tanto, en esa construcción va a quedar inscrita la visión o el juicio ideológico del realizador sobre el actor social.

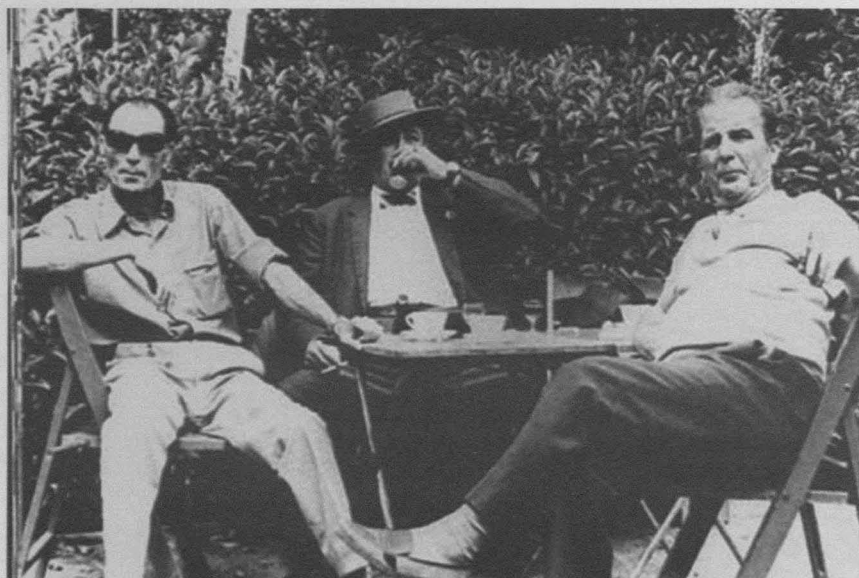


Los espigadores y la espigadora (Agnès Vardà, 2000)

En algunas ocasiones el problema con el que se enfrenta el equipo de realización es que el protagonista cuya historia se pretende relatar es un personaje ausente. En estos casos el documental busca la reconstrucción de la vida del héroe a través del relato oral, de su memoria. Colleyn reconoce la dificultad de su construcción afirmando que «la elección más difícil en lo que a los personajes se refiere, y donde se reconoce el talento, consiste en tratar un héroe ausente, presente como un vacío en el film, o un anti-héroe»¹⁴. La ausencia de ese héroe que guía el relato va acompañada siempre de un discurso en segundo nivel al que nos remiten los relatos orales, que nos permite construir ese personaje en nuestra imaginación. Sin embargo, el filme no lo muestra como figura encarnada por ningún actor social. Es lo que ocurre en *Asaltar los cielos* (José Luis López Linares y Javier Rioyo, 1996), donde la vida del asesino de Trotsky, Ramón Mercader, se nos comunica a través de los relatos de quienes lo conocieron¹⁵.

La figura del anti-héroe, por su parte, adquiere el mismo rol que el héroe en la narración, pero sus características identitarias y psicológicas chocan con los valores sociales de los espectadores/as. Considerar una figura como héroe o anti-héroe en el documental depende precisamente del contexto cultural del espectador, y no de su construcción narrativa, ya que ésta va a ser la misma que la del héroe. Esta figura juega precisamente con los mecanismos de identificación, ya que pone al espectador en la contradicción de identificarse con este actor o actriz social dada su posición en el relato, pero sus valores contrarios a éste le impiden hacerlo, o al menos provocan una lucha interna en la mente del espectador al ponerse en su lugar. En *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1977) los tres protagonistas no son sino tres ejecutores a los que el discurso convierte en héroes (o anti-héroes en este caso) al asignarles el papel principal de guías de la acción. La “lucha interna” del espectador se debate entre la identificación con ellos en base a su rol en el discurso y el distanciamiento ante la incapacidad de llegar a compartir sus valores u opiniones.

Queridísimos Verdugos (Basilio Martín Patino, 1977)



¹⁴ Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, p.105.

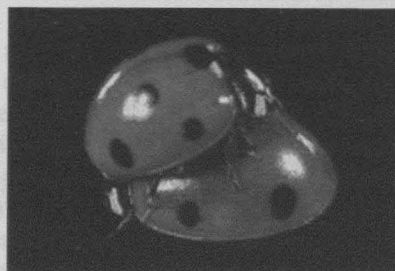
¹⁵ Para un análisis en profundidad de la estructura narrativa de este documental ver María Ulled Farkas, “El re-nacimiento del documental dramático en España: *Asaltar los cielos*” (*Doc On-line*, nº1, diciembre de 2006), pp.23-61. Consultable en: <www.doc.ubi.pt>.

También es posible en el documental la construcción de personajes como entes colectivos. Las connotaciones ideológicas de esta construcción implican una categorización de la persona en función de sus características comunes con el resto de las que conforman su categoría y, por lo tanto, una pérdida de su especificidad e identidad personal. Esta concepción ideológica sobre el individuo en la sociedad nos permite analizar la construcción de identidades colectivas que propician los diferentes discursos. En *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), a pesar de que los judíos que aparecen en los filmes de la serie ya han rehecho sus vidas y cada uno vive una realidad diferente, se construyen como actores sociales con un elemento definitorio común. Al retratar a las víctimas del holocausto e hilar sus discursos se prima una identidad étnica como construcción colectiva.

En esta misma línea, la clase social también puede ser el hilo de unión del protagonista colectivo. En *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002) los protagonistas son los obreros de Sintel que han de lidiar con la empresa que los ha dejado en la calle. Como vemos, la construcción de la colectividad nos puede permitir un análisis de las representaciones y la inscripción ideológica en los discursos de lo real.

Otra forma de construcción de varias personas como una sola entidad narrativa ocurre con las parejas. En muchos documentales se construye la pareja como unidad, mostrándose sólo las escenas donde su personalidad se construye en función de la interrelación de ambos. En *Balseros*, al inicio se construye a Misclaida (la hermana de Méricys) y a su marido Juan Carlos como un solo personaje-pareja. Sin embargo, cuando vuelven a encontrarles unos años después se han convertido en dos personajes que viven dos tramas narrativas diferentes porque sus vidas se han separado.

En el documental también podemos encontrarnos con un tipo de un personaje conceptual, no físico. Los documentales poéticos parecen no tener un actor social o sujeto concreto que guíe la acción, sin embargo, a nivel textual, puede encontrarse un sujeto conceptual formado por la unión de todos los sujetos que aparecen en el film, a los que el texto construye negándoles la individualidad. *Microcosmos. Le peuple de l'herbe* (Claude Nuridsany y Marie Pérennou, 1996), más que mostrar muchos personajes encarnados por los distintos insectos, lo que hace es retratar un actor social que en vez de un individuo es una entidad: la naturaleza. Lo mismo ocurre con *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983), donde el sujeto de la acción es la humanidad. Como vemos, este recurso es muy utilizado por el documental poético.



Microcosmos. Le peuple de l'herbe (Claude Nuridsany y Marie Pérennou, 1996)

1.2. La alteridad. Antagonistas y otros “malos de la película”.

La figura del antagonista se construye en relación a la del héroe, es su opuesto, su enemigo. Colleyn explora su papel en el documental: «Cuando la invitación a la identificación obedece a un esquema simplista, exige pocos esfuerzos por parte del espectador. Éste es el caso de una identificación unidireccional dentro de una estructura bipolar: el espectador se sitúa del lado del bueno, opuesto al Malvado. Esta fórmula hollywoodiense permite utilizar el antagonismo, un recurso eficaz y confirmado del western. (...) Éstos son presentados como los Otros, como el Enemigo»¹⁶. La construcción del conflicto como dicotomía que muestra la confrontación de los opuestos implica una forma simplista de comprensión del mundo histórico, relegando los múltiples factores que influyen en un determinado evento a uno sólo, y encarnando el mal o el conflicto en un ente o actor social. Esta construcción ofrece una posición epistémica omnisciente y crea unas relaciones

¹⁶ Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, p.104.



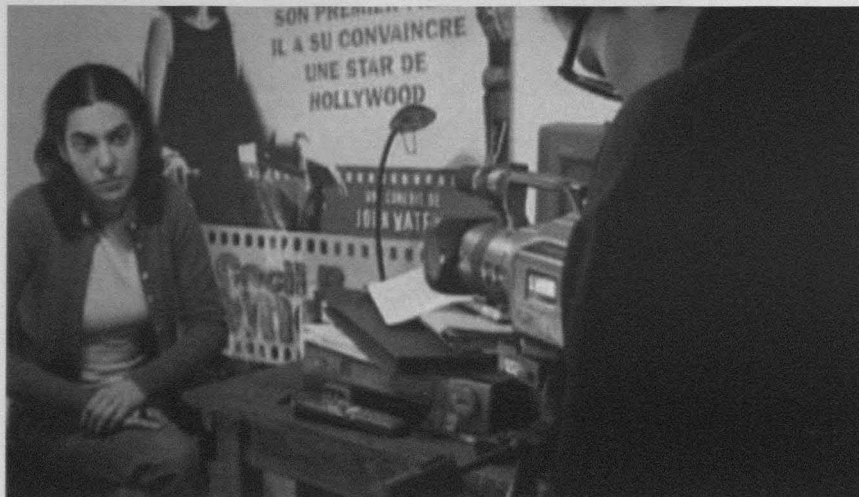
Roger and me
(Michael Moore,
1989)

de causalidad que no dan lugar a la ambivalencia. Vemos un ejemplo claro de esta construcción en las películas de Michael Moore. En *Roger and me* (Michael Moore, 1989), el realizador encarna la culpabilidad del cierre de las fábricas de Flint en un solo actor social: Roger Smith. Aquí no entran en juego como actores sociales sus asesores económicos u otros accionistas, ni se plantea el concepto de deslocalización como fenómeno mundial influido por diversos factores, se trata de un hombre “malo” enfrentado a miles de personas que han perdido su trabajo y, en concreto, enfrentado al héroe encarnado por Michael Moore que quiere pedirle cuentas de lo ocurrido.

La alteridad suele construirse también como ente colectivo por la imposibilidad de mostrar al otro individualmente, ya que el propio concepto de *otro* sería todo aquel que no es el héroe. Cuando el relato se centra en un actor social, automáticamente aquellos a los que considera sus opuestos, o *los otros*, se construyen en el film como la alteridad, ya que el discurso se posiciona (y posiciona al espectador) del lado del héroe.

En el documental también vemos cómo la alteridad del héroe puede estar inscrita en sí mismo/a. Su enemigo son sus propios fantasmas. Esto implica una reflexión mayor y una concepción más compleja del héroe. Además, suele conllevar la renuncia a la construcción de un enemigo externo, alguien del mundo histórico en quien encarnar la culpa de los problemas contra los que lucha el protagonista. La autocrítica de los actores sociales es otra forma de inscribir el arquetipo de la sombra en el discurso. En *Los espigadores y la espigadora* vemos que la sombra que planea sobre la heroína y contra la que lucha son la muerte y la vejez, los fantasmas de su propio yo. Otro ejemplo lo vemos en el filme *Los rubios* (Albertina Carri, 2003). Aquí la alteridad está también en el propio recuerdo de la realizadora y los fantasmas que lo recorren a lo largo de toda la película, evitando explícitamente construir un enemigo tangible encarnado en los torturadores o los secuestradores

Los rubios (Albertina
Carri, 2003)



de sus padres, y rechazando así la dicotomía buenos-malos. Como vemos, este recurso se utiliza más en los filmes basados en la auto-representación, donde el realizador/a encarna al héroe o heroína.

1.3. La metátesis: dispositivo catalizador

La metátesis es un concepto aristotélico y otro de los roles claves del relato clásico analizados por Colleyn. Según la clasificación de Vogler, equivale al heraldo, cuya función es precisamente la de plantear el desafío al héroe o sacarlo del mundo ordinario.

En el documental este papel puede estar encarnado por un actor social o por el propio realizador. El documental performativo es aquel en el que el realizador actúa como heraldo y catalizador de los eventos a los que se enfrenta el héroe. Sin embargo, muchas veces en el documental performativo el propio realizador-catalizador se convierte en héroe, ya que centra el relato en su búsqueda y no en la búsqueda de los actores sociales. Es lo que Vogler denomina los héroes catalizadores¹⁷. En *Mones com la Becky* (*Monos como Becky*, Joaquim Jordà y Núria Villazán, 1999) el dispositivo filmico actúa como catalizador, pero los internos del psiquiátrico son protagonistas. Sin embargo, en *Los espigadores y la espigadora*, Agnès Vardà es la heroína que saca de su mundo ordinario a los entrevistados para contar su historia personal. Aquí los entrevistados actúan como personajes secundarios (o actores sociales secundarios) que guían las sub-tramas.

1.4. Otros arquetipos

Otros arquetipos que pueden aparecer en el documental son:

El mentor, que actúa como maestro y consejero del héroe.

El guardián del umbral, que actúa como freno para que el héroe no consiga su cometido.

La figura cambiante. Según Vogler, «estos personajes cambian su aspecto, humor, talante o estado de ánimo, de manera tal que el héroe y el público encuentran dificultades para interpretarlos»¹⁸.

El embaucador está encarnado por los bufones, payasos o secuaces cómicos que acompañan al héroe. Los embaucadores «se encargan de parar los pies de los grandes egos, y ayudan a que los héroes y el público toquen con los pies en el suelo. (...) Señalan la locura y la hipocresía»¹⁹.

Los aliados. Acompañan al héroe y lo ayudan para conseguir su objetivo.

Estas figuras pueden aparecer en el documental como roles encarnados por distintos actores sociales o incluso por un mismo actor social. El filme *En construcción* muestra al padre del chico albañil como mentor; en *El sol del membrillo* (Victor Erice, 1992) el amigo del pintor hace de aliado; en *Compadre* (Mikael Winström, 2004) Daniel Barrientos se comporta como la figura cambiante con la que ha de lidiar el realizador. Por su parte, Michael Moore lidia con numerosos guardianes del umbral en su intento de hablar con Roger Smith en *Roger and me*. La figura del embaucador como aliado del héroe está encarnada en *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003) por los hijos que dan un toque de humor y relativizan la situación de su padre. El embaucador también puede aparecer como alguien que miente al héroe para que no consiga su objetivo, despistando también al espectador, como ocurre con las declaraciones del joven que cuenta cómo recordó los

¹⁷ Christopher Vogler, *El viaje del escritor*, pp.74-75.

¹⁸ *Ibidem.*, p.95.

¹⁹ *Ibidem.*, p.106.



Capturing the Friedmanns (Andrew Jarecki, 2003)

abusos sexuales en una sesión de hipnosis en *Capturing the Friedmanns*. Como vemos, estos roles pueden estar encarnados por los actores sociales del documental que acompañan al héroe o se enfrentan a él. La cuestión es en torno a quién gira la historia, y cómo se sitúa al resto de actores sociales en relación con su lucha personal.

Los arquetipos, por lo tanto, funcionan de la misma manera en el documental que en la ficción, y es importante analizar qué persona del mundo real adquiere cada rol como actor social del mundo perfil-mico para reflexionar sobre la posi-

ción epistemológica del discurso, la subjetividad y los prejuicios que los autores/as del filme imprimen en él. Así, la clase social, el grupo cultural o el género al que pertenezcan cada uno de los arquetipos van a condicionar la visión de esos grupos sociales en el documental. En este sentido, el filme *Can Tunis* (José González Morandi y Paco Toledo, 2006),²⁰ al retratar el barrio desde la perspectiva de los vecinos gitanos, construye a los heroinómanos que vienen de fuera como los antagonistas o *los otros*, renunciando así a su punto de vista.

2. La motivación del protagonista. El objeto de deseo

Cuando aplicamos el cuadro de Greimas²¹ al discurso documental, vemos cómo la reducción de todo relato a los dos actantes, *sujeto* y *objeto*, es aplicable en la misma medida a muchos documentales. El sujeto sería análogo al héroe y el objeto es lo que éste desea conseguir. Muchas veces el sujeto es el propio documentalista en busca de una explicación sobre alguna cuestión. El esquema de oposiciones nos sirve para discernir que todo discurso se basa en la apreciación del mundo apoyándose en las negaciones y los elementos opuestos: obreros-patrones, nazis-judíos, hombres-mujeres. Estas divisiones tienen además una carga ideológica, ya que la oposición de elementos indica una forma construida para poder entender el mundo. Además, la búsqueda del objeto va a poner al espectador en el lugar del sujeto (o héroe) y va a identificarse con él compartiendo su deseo. Sin embargo, el sujeto puede no tener un objeto claro que lo oriente. En ese caso, la propia búsqueda de ese objetivo sería el objeto de deseo. La ideología implícita en el discurso depende de cuál es el objeto que se pretende conseguir.

2.1. El Yo y el Otro

La reflexividad y la presencia del realizador/a como actor social tienen una serie de implicaciones en cuanto a su rol adquirido en el relato. Encarnan al sujeto, y construyen al resto de actores sociales como objeto. El problema aquí radica en la posición espectral, que siempre va a construir al "observado" como *el otro*. Debemos tener en cuenta que la "sinceridad del cine reflexivo" es un arma de doble filo como medio de representación, ya que

²⁰ Ganador del premio al largometraje de creación en el Festival Documenta Madrid 2007.

²¹ Ver Algirdas Julien Greimas, *Semántica estructural. Investigación metodológica* (Madrid, Gredos, 1971; ed. original en francés, 1966).



Can Tunis (José González Morandi y Paco Toledo, 2006)

suspende la identificación con todo aquel que no sea el realizador, y construye al resto de actores sociales como *el otro* o *el objeto*. La cuestión ética está en si sólo uno mismo tiene el derecho de representarse, pero dado que la base del relato y del documental está en el deseo de entender y de conocer al otro, nos encontramos ante un dilema insalvable en el proceso de construcción de representaciones (tanto del *Yo* como del *Otro*). Si el cine documental renuncia a la representación del *otro* —restringiendo sus discursos al cine performativo y reflexivo—, el peligro está en el onanismo audiovisual del propio dispositivo fílmico y sus realizadores/as.

2.2. La mujer como objeto de deseo

Cuando el objeto de deseo del sujeto de la acción es una mujer, las implicaciones del relato desde una lectura feminista nos pueden indicar esa construcción del punto de vista exclusivamente masculino y la concepción de la mujer precisamente como un objeto, y no como un personaje que guía la acción²². En *Balseros*, uno de los personajes dice que quiere encontrar en Estados Unidos «lo que todo el mundo: un carro, una casa, una buena mujer». Al compartir con el actor social su deseo, el espectador/a se identifica con él, independientemente de que ese espectador/a sea hombre o mujer²³. El motor del relato de este personaje es la búsqueda de esa mujer (al mismo nivel que el carro y la casa).

En otros casos, el papel de la mujer se relega al rol de ayudante del héroe. Es lo que ocurre en *Compadre*, donde se recurre a las mujeres de la familia sólo en relación a Daniel Barrientos y siempre según su posición respecto a él (ya sea como hija o esposa), a pesar de que una de las hijas tiene mucha más fuerza como personaje activo que la otra. También ocurre esto en una secuencia de *Route 181. Fragments of a Journey in Palestine-Israel*

²² Para un análisis del viaje del héroe desde una perspectiva feminista ver Maureen Murdock, *El viaje heroico de la mujer (guía práctica)* (Gaia, 1999).

²³ Para un análisis sobre la construcción de género del espectador/a ver el estudio propuesto por Annette Kuhn, "Géneros de mujeres. Teoría sobre el melodrama y el culebrón" (*Secuencias*, 2ª época, nº15, primer semestre, 2002), pp. 7-17.

(Michel Khleifi y Eyal Sivan, 2004). Los realizadores se dirigen exclusivamente al hombre que es dueño de un campo de olivos, y la imagen de las mujeres se construye como acompañantes de éste, pero no como sujetos activos de la narración, ya que no se les pregunta a ellas sino a él.

Esta cuestión tiene implicaciones muy importantes en la construcción del documental, ya que en el mundo histórico al que nos enfrentamos está inscrita una determinada interrelación ya sea entre sexos, culturas, clases u otras categorías. Esto hace que las características o posición de la persona que lleva la cámara respecto al actor social medien todo el proceso de captura de esa realidad y, por lo tanto, de su representación. De ahí los problemas a los que se enfrenta también el cine etnográfico. En un filme de ficción no es tan importante si el cámara es hombre o mujer, de clase alta o baja, de una raza u otra. Pero, precisamente porque los prejuicios de nuestra sociedad se basan en esas dicotomías, en el documental (que se enfrenta directamente a la realidad) esos prejuicios van a quedar inscritos. Gran parte del discurso de *Compadre* se basa en la dificultad de interlocución entre dos personas que pertenecen a clases sociales muy distintas.

Una alternativa que permite eludir esa distancia social entre el equipo de rodaje y los actores y actrices sociales, evitando esa mediación o condicionamiento, es la auto-representación o el uso de imágenes de video caseras. De ahí que el discurso de la antropología tienda cada vez más a “dar la cámara” a las personas que son objetos de su estudio para que se auto-representen ellas mismas.

3. Complejidades y estereotipos. Psicología del actor social

3.1. Estereotipo y personaje tipo

Una de las cuestiones a tener en cuenta a la hora de analizar los actores sociales de un documental es el problema del estereotipo. Este concepto tiene relación con la lectura espectral y el significado social de determinadas informaciones sobre el personaje (ya sea su vestuario, su comportamiento, etc.). Aquí entramos en el terreno de la sociología y la disparidad de recepciones posibles en función de los valores del público del filme. El estereotipo implica una lectura del personaje, y en este caso del actor social, como representante de la

clase de la que forma parte. Aunque se trata de una lectura espectral, el texto (a través del trabajo de selección) es el que marca esa *clase* en la que se va a integrar a dicho actor social. En *Balseros*, lo que caracteriza a todos los actores sociales es su marcha a Estados Unidos con las balsas de producción casera en el momento concreto de la crisis. No se les identifica por ser blancos o negros, hombres o mujeres, escultores o prostitutas. El elemento definitorio de su clase es su condición de balseros/as. Y ésta, evidentemente, es una construcción del filme y no de su propia personalidad. Este enfoque hacia la construcción de la identidad del perso-

Balseros (Carles Bosch y Joseph M^a Doménech, 2002)



naje marca un camino para el análisis de la tipificación social en el documental contemporáneo.

Por otra parte, la trayectoria del documental y el papel de éste en el medio televisivo y, en general, dentro del discurso mediático parece que lleva a un acuerdo tácito entre espectadores y realizadores. Éste consiste en dar por hecho por parte del espectador que el actor social elegido para el documental funciona como tipo, es decir, es representativo de la clase a la que pertenece. Si un filme muestra a una persona y la construye como parte de una clase social, los que se consideran a sí mismos pertenecientes a dicha clase social buscan implícitamente una identificación, pero si ven que esa persona no es representativa de su clase se produce un rechazo del filme. Éste siempre va a tener ese potencial representativo. Colleyn, sin embargo, defiende el derecho del discurso documental a elegir actores sociales no representativos de un tipo: «reprochar a un documental que concrete su atención sobre una o dos personas en particular viene a excluir la autoridad de un proceso de escritura, como si eso implicara forzosamente la extrapolación, abusiva, del individuo a toda una sociedad»²⁴. Muchos/as realizadores/as, cuando construyen una clase, tienden a buscar por su parte lo que consideran el tipo representativo. Esto no implica que no haya distintas lecturas posibles, sino que la construcción de una clase propicia una serie de lecturas basadas en el estereotipo.

Por otro lado, el documental puede construir su actor o actriz social en su individualidad al margen de toda clasificación o rompiendo con el estereotipo. Pero al igual que el lenguaje oral, el lenguaje audiovisual es una construcción basada en la delimitación y, por lo tanto, en la clasificación. De este modo, la tipificación siempre va estar inscrita en el propio discurso, ya que, para el espectador, la inteligibilidad del filme pasa necesariamente por el establecimiento de tipos que le permitan comprender la realidad.

3.2. El arco del personaje

La narración puede mostrar a los personajes como personajes planos o como personajes cambiantes. E.M. Forster los llama personajes planos y redondos²⁵. Los primeros no sufren modificaciones psicológicas (ni físicas) a lo largo del relato, y los segundos, sin embargo, pasan por una evolución. Bordwell, por su parte, apunta dos modelos de personaje: el personaje clásico (tiene un objetivo, personalidad e imagen concretos) y el personaje moderno (indefinido, sin objetivos claros, es más problemático y opaco que el anterior)²⁶. La autoridad epistémica del discurso documental respecto a los actores y actrices sociales va a estar marcada por estas dos formas de construcción. En *El viaje del escritor*, Vogler hace referencia al *arco del personaje*. Según el autor éste «es un término empleado para describir las etapas de la transformación gradual del personaje: las fases y los giros de su desarrollo»²⁷.

En el documental, los actores sociales pueden evolucionar o mantenerse con unas características constantes durante todo el filme. Algunos de los elementos de estilo que más influyen en la construcción de su complejidad psicológica tienen que ver con la construcción del tiempo de la historia o el uso de las *talking heads*. El paso del tiempo en el documental es crucial en la construcción de personajes complejos que van enfrentándose a distintas etapas, y van cambiando a medida que avanza el relato. Los documentales cuyo

²⁴ Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, p.107.

²⁵ Edward Morgan Forster, *Aspects of the novel* (London, Hodder & Stoughton, 1993).

²⁶ David Bordwell, *Narration in Fiction Film* (Winsconsin, Methuen/University of Winsconsin Press, 1985), p.51; editado en español en *La narración en el cine de ficción* (Barcelona, Paidós, 1985).

²⁷ Christopher Vogler, *El viaje del escritor*, p.242.

rodaje se lleva a cabo en un período largo de tiempo propician este tipo de construcción. Por el contrario, aquellos que recogen declaraciones de distintos personajes en un tiempo limitado (como se hace con las entrevistas) no permiten una representación tan compleja. El montaje de entrevistas o las *talking beads* restan información sobre el personaje, ya que se mantiene con el mismo vestuario, posición y, en muchos casos, actitud a lo largo de todo el filme. Es lo que ocurre en *Asaltar los cielos*, donde no se advierte ninguna progresión en la personalidad de los personajes, que mantienen el mismo tono, posición y localización a lo largo de toda la película.

Por otro lado, puede ser el propio relato el que construya la complejidad del personaje al margen de su evolución en la realidad del mundo histórico. El orden de las declaraciones y la selección de distintos momentos del discurso del entrevistado pueden añadir complejidad a su construcción, y marcar una evolución de éste a lo largo del filme.

4. Formas estilísticas

Al margen de la construcción en función de su papel en el mundo proyectado y su evolución a lo largo del relato, la construcción de personajes pasa por una serie de construcciones textuales. Estas construcciones, elaboradas a partir de elementos estilísticos del lenguaje audiovisual que el documental comparte con la ficción, ayudan a su identificación y marcan los elementos distintivos que los convierten en individualidades. Partiendo del héroe como rol más importante dentro del relato, el texto construye el resto de arquetipos en función de su relación con él. La individualidad de las características (físicas o psicológicas) de cada personaje aparecerá más marcada en función de su importancia y protagonismo. Aquellos actores sociales que no tienen una función en la acción del relato serán reducidos a estereotipos, sin que se les caracterice con elementos distintivos que permitan identificarlos.

4.1. El *leit-motive*

Hay varias estrategias de estilo para que el espectador reconozca a un personaje. Plantinga indica que «una de estas manifestaciones es el *leit motive*, una marca musical por la que un personaje es marcado e identificado»²⁸. La película *Balseros* explota este recurso, convirtien-

Balseros (Carles Bosch y Joseph M^a Doménech, 2002)

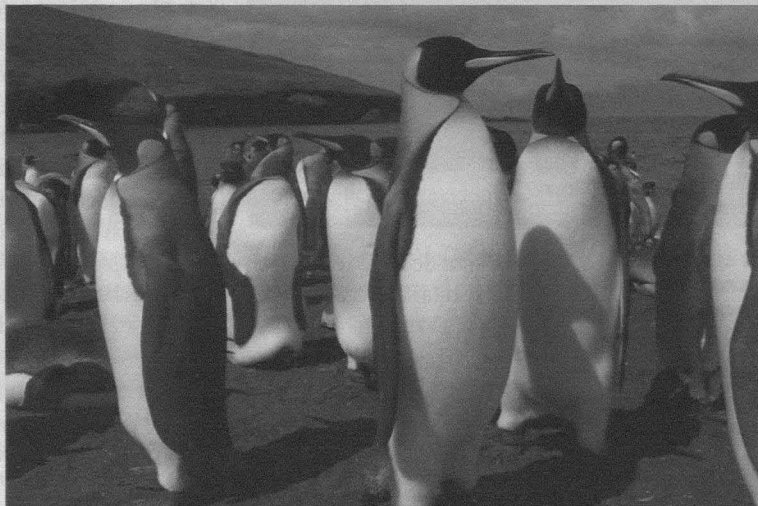


²⁸ Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, p.165.

do una frase del personaje en una canción que se repetirá cuando vuelva aparecer, de manera que el espectador/a relacione ambas, facilitando su identificación y su atención sobre esta persona como individualidad.

4.2. Aspecto físico

Además, la familiarización con el aspecto físico del personaje va a permitir al espectador su reconocimiento a lo largo del filme. La persona pasa a convertirse en actor social ya sea por una forma característica de vestir, de comportarse, de andar, o por la familiarización con su rostro a través de planos cerrados. El hecho de resaltar sus elementos característicos también va a provocar que éstos queden magnificados respecto a otros elementos que formen parte de su forma física, de vestir o comportarse, pero que los autores del filme no seleccionen porque no le aportan individualidad. El plano cerrado es un elemento diferenciador que aísla al actor social de su contexto y resalta su individualidad. En *La marche de l'empereur* (*El viaje del emperador*, Luc Jacquet, 2005) se recurre al primer plano para asignar la voz del pingüino protagonista a un pingüino en concreto, convirtiéndolo así en un actor social diferenciado de los demás.



La marche de l'empereur (*El viaje del emperador*, Luc Jacquet, 2005)

4.3. Acciones

En segundo lugar, están las acciones que un actor social realiza. La grabación de la persona haciendo una determinada actividad va a implicar que se construya su personaje en relación a dicha acción. En *Balseros*, uno de los elementos identificativos de uno de los actores sociales es que hace esculturas. Para el filme se recurre a secuencias donde está tallando o muestra sus obras, recurso que al final del filme permite al espectador identificarlo, ya que al cabo de los años ha cambiado mucho físicamente. Por su parte, la hija de Daniel Barrientos en *Compadre* queda identificada por su labor haciendo vasijas, ya que en muchas secuencias aparece dedicándose a esa actividad.

4.4. El espacio

Así mismo, el espacio es un elemento más de caracterización de los personajes. La información que nos aporta el espacio en el que aparece un actor social va a contribuir a nuestra construcción de su personalidad. El recurso a las *talking heads* y otros modos de eludir la construcción del espacio real de los actores sociales implica necesariamente la disminución de la información para hacernos una idea de su personalidad. Sin embargo, en otros filmes como *La espalda del mundo* se explota este recurso de forma narrativa. En la película se muestra a Medí Zana en espacios vacíos y tristes, siempre rodeado de nieve. Esta elección de espacios y planos construye un personaje marcado por la soledad como elemento definitorio. La influencia de los espacios en la construcción de identidades sociales también tiene una



La espalda del mundo (Javier Corcuera, 2000)

fuerte influencia. En esta línea es interesante ver la relación en la representación de las mujeres en espacios privados (la casa, la cocina) frente a los hombres en espacios públicos (el trabajo, el bar, etc.).

4.5. El momento definitorio

Además, la construcción de personajes también se realiza a través de la selección de momentos cruciales según el rol asignado a cada actor o actriz social. La primera imagen donde aparezca o la primera acción que realice en el relato van a marcar su definición. Así, el personaje puede construirse en la película según la interpretación del realizador de las imágenes que son re-

presentativas de lo que esa persona es. En *Los espigadores y la espigadora* uno de los actores sociales se muestra recogiendo basura con sus botas de pescar. Este actor social se muestra sólo en esa faceta. Sin embargo, la realizadora elabora mucho más la construcción de otro personaje al que da una mayor profundidad psicológica, mostrándole en distintos espacios. Este hombre se presenta en primera instancia como un recuperador más, pero añade que es biólogo, después el filme sigue explorando su vida cotidiana y muestra otras facetas de su vida como vendedor de periódicos y como profesor de francés para inmigrantes.

Conclusiones: procesos de identificación y mecanismos de representación social

A modo de conclusión, analizaremos los puntos donde surge la reflexión teórica sobre el documental en cuanto a la construcción de personajes: los procesos de identificación y las formas de representación social.

En primer lugar, la construcción de personajes es uno de los mecanismos que juegan a favor de la identificación en el documental. Sin embargo, la asignación de la etiqueta "documental" hace más difícil la identificación con los personajes a causa del efecto de extrañamiento que se produce por el propio estatuto del filme y su relación con la realidad. La predisposición de los espectadores/as tiende a contrastar lo que ven en el filme con el mundo histórico, por este motivo, en vez de relajarse y dejarse introducir en la historia de forma pasiva, adoptan una postura más activa. Tal y como apunta Guynn, «el documental exige al espectador un grado más alto de vigilancia que el filme de ficción. Por su relación aparente con la realidad social, convoca los mecanismos de defensa del Yo, moviliza los mecanismos del pensamiento despierto, del razonamiento controlado y del juicio, característicos de la energía relacionada con el proceso secundario. El filme documental también pone en juego una resistencia del espectador a las condiciones materiales de la sala de cine que, según afirman Baudry y Metz, han sido creadas precisamente para permitir que éste en cierto modo baje sus defensas»²⁹. Odin, por su parte, atribuye esa barrera contra la identificación a la heterogeneidad del discurso documental, afirmando que «el documental aparece como un texto plural, radicalmente heterogéneo tanto a nivel intra-textual como extra-textual. (...) la heterogeneidad permite dar al sistema filmico del documental el poder discursivo del lenguaje; por otra parte, produce una posición del espectador que favorece lo que yo llamo en mi jerga "la lectura documentalizante": bloquea la proyección-identificación y la fascinación ficcionalizante»³⁰.

²⁹ William Guynn, *Un cinéma de Non-Fiction*, p.193.

³⁰ Citado en William Guynn, *Un cinéma de Non-Fiction*, pp.10-11.

Este proceso de “extrañamiento” no implica que no pueda darse la identificación en el documental, sino que se produce de forma distinta, y la impresión de realidad específica del documental juega en contra de esa identificación. Los recursos narrativos como la construcción de personajes son precisamente uno de los recursos para provocar esa identificación del espectador. Como hemos analizado anteriormente, la construcción de un héroe que guía la acción siempre va a ser más efectiva en este sentido que la sucesión de declaraciones de entrevistados del documental periodístico al uso.

Nichols, por su parte, apuntaba la escopofilia (ligada al placer de mirar a través del personaje y compartir sus deseos) como el placer propio de la ficción, contraponiéndola con la epistefilia (placer ligado al conocimiento y aprendizaje) como placer propio del documental³¹. A través de la construcción de personajes como mecanismo de identificación, el documental puede proporcionar ese otro placer más propio de la ficción, que le permite meterse en la piel del personaje y compartir sus deseos.

En segundo lugar, vemos que los mecanismos de representación social del filme documental funcionan en muchos casos del mismo modo que en la ficción, pero el proceso de rodaje y la relación social entre realizadores/as y actores/actrices sociales va a condicionar el discurso final en mayor medida que en el cine de ficción.

Una vez analizadas distintas dimensiones del personaje en el documental, podemos concluir que hay una estrecha relación entre la construcción narrativa del documental y la ideología inscrita en su discurso. El tratamiento elegido para contar esa realidad queda marcado por los prejuicios e ideología de los autores, y a través de las marcas del discurso podemos analizar las formas de representación de los distintos grupos que aparecen en el documental. La propuesta teórica aquí planteada ofrece un marco de análisis para cuestiones como la construcción formal del discurso del cine etnográfico y las relaciones de poder entre realizadores y representados, las lecturas de género a través del análisis del rol de la mujer en el relato (como acompañante, como objeto...) o las formas de identidad (nacional, étnica, de clase, etc.) construidas a través del personaje colectivo.

Los distintos enfoques propuestos en este artículo muestran los elementos narrativos en los que se apoya esta construcción y ofrecen un camino teórico y práctico para analizar las formas de representación social en el cine documental, reflexionando sobre sus dimensiones éticas y estéticas.

ABSTRACT. In the last few years, documentary films created for the big screen are using narrative strategies far from the voice-over and *talking heads* structure which prevailed in the journalistic format. This paper takes up a theoretical narrative approach to explore the specificity of character construction in documentary film. We analyse the archetypes (based on Campbell's theory), the Subject and the Object of desire (Greimas), the character's psychology (Forster), relating it to the portrayal of stereotypes, and the stylistic motifs (spaces, actions, leitmotif...) that help to build the character. Various micro-analysis of contemporary documentary films are added to illustrate the implications of these constructions. As a conclusion, the paper examines the specificity of the identification process in documentary cinema, and proposes the narrative analysis of character construction as a key tool to analyse social representations (gender, nation, ethnicity...) in documentary films. 🔄

³¹ Bill Nichols, *La representación de la realidad*, p.232.