

Caracterización y ética en el género documental

CARL PLANTINGA

46

Un personaje ficticio es un ser imaginario, por supuesto, y el realizador o la realizadora de ficción no tiene obligaciones éticas ante los seres que ha creado. Por tanto, como director de películas de ficción, no cometo ninguna injusticia con los seres ficticios que aparecen en mi obra cuando los presento como cobardes, avaros o vulgares, como víctimas, culpables o estafadores y es que no puedo herirles en sus sentimientos porque no son seres humanos. No obstante, al incorporar un personaje ficticio a mi obra, puedo verme limitado por las consideraciones éticas de representación; es decir, como guionista o realizador que crea personajes ficticios y los introduce en un mundo irreal, debo tener en cuenta cuestiones como los estereotipos, los plagios o la posibilidad de ofender sin necesidad a parte del público. Sin embargo, estas obligaciones son ante los espectadores o ante otros guionistas y realizadores, no ante los personajes de ficción porque estos no gozan de ningún derecho y los directores no adquieren obligaciones para con ellos.

Aunque normalmente los protagonistas del documental son personas reales, vivas o muertas, también pueden ser personajes de ficción (por ejemplo, una cinta sobre la historia de un superhéroe de cómic). En consecuencia, como realizador de documentales, mis obligaciones éticas afectan tanto a los individuos que aparecen en las imágenes y que participan en el documental (cuya representación se convierte en un elemento más de mis tareas) como a aquellos a los que se refiere la cinta en último término. Dado que el documentalista intenta presentar a personas reales, lo que se insinúa y asegura de ellas puede ser preciso o impreciso, justo u ofensivo, ecuaníme o no; puede incluso ser un intento paten-

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



te de difamar al personaje. En definitiva, no puede dañarse a un personaje de ficción pero las posibilidades de herir a una persona real mediante su representación fílmica son enormes.

Aquellos teóricos del documental que, por muy poco plausible que parezca, niegan que existan diferencias importantes entre el documental y la ficción, sin embargo deben explicar, de algún modo, las distintas obligaciones éticas que se contraen con cada uno de los dos géneros. Los documentales presentan a personas de carne y hueso mientras que las películas de ficción crean normalmente seres imaginarios¹. Supongo que aquel que no admite las diferencias existentes entre la ficción y el documental podría alegar que los seres ficticios, como las personas reales, también tienen derechos o, por el contrario, que ni unos ni otros gozan de ellos. No obstante, ninguna de estas dos posturas parece aceptable y es preferible admitir que las cintas de ficción y los documentales poseen funciones comunicativas diferentes. Los documentales se caracterizan por hablar del mundo real y de personas existentes en él mientras que la ficción, según su propio canon, imagina un mundo e inventa a los personajes irreales que viven en él. Con todo, del hecho de que los documentales traten o plasmen lo que se dice como si fuera verdadero o “real” no ha de deducirse que se establece una relación directa de verdad o transparencia entre estos y lo que representan. Por lo que concierne al retrato de personas, no podemos negar que el documental, aun focalizando la atención sobre individuos reales, los “caracteriza” ya que les construye una imagen y les proporciona una identidad más que simplemente imitar u ofrecer un testimonio transparente de “quiénes son dichos protagonistas”. El presente artículo gira, precisamente, en torno a esta “caracterización”, a esta necesidad inherente de elegir y seleccionar no solo la realidad que se graba sino los fragmentos de esta que se emplean o descartan en las cintas. Se examina en estas páginas, asimismo, la tendencia a la idealización, el desprecio o el sentimentalismo en los que puede incurrir el cineasta según el propósito retórico central de su obra. ¿Qué medios poseen los documentalistas para caracterizar a las personas y cuáles son los principios éticos que rigen este proceso?

1. Las películas de ficción que presentan a personajes históricos, dentro de la llamada ficción histórica, comportan obligaciones éticas hacia estos (sus antecesores, parientes o partidarios).

Antes de entrar en materia, sopesaré una posible crítica a mi concepto de la caracterización. Bill Nichols habla del “actor social” para definir a las personas del mundo real. Nichols emplea este término para “hacer hincapié en el grado en que los individuos se representan a sí mismos ante los demás; esto puede tomarse por una interpretación”. De este modo, continúa afirmando, “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”, y “la interpretación de los actores sociales (...) es, en muchos aspectos, similar a la de los personajes de ficción”². Dado que los seres humanos representan a menudo un papel en la vida social, Nichols parece insinuar que los protagonistas ficticios comparten esa representación o “actuación” con los no ficticios. Si eso es cierto, habría que poner en duda la distinción entre ficción y documental que expuse anteriormente.

No obstante, considero que este razonamiento no ha de llevarnos a fusionar ficción y documental. Es verdad que, en ocasiones, los seres humanos se comportan en algunos ambientes sociales como si estuvieran representando un papel o “actuando”. Por ejemplo, una joven puede llegar a interiorizar las cuestiones de género que le han enseñado para luego, en consecuencia, exteriorizar un rol femenino con vistas a que la acepten socialmente. Por su parte, un adolescente que acude a un acto social, como un baile o una fiesta, intentará probablemente demostrar seguridad y don de gentes aunque sea tímido y, en su interior, se sienta incómodo. En ambos casos, podría asegurarse que estas personas representan un papel social.

En cambio, este hecho no puede, en ningún caso, amenazar la diferencia entre documental y película de ficción. Si un documentalista grabara la asistencia del adolescente al baile y fuese hábil y sensible a las dinámicas sociales del escenario, lo caracterizaría de modo que se supiera que estaba representando un papel. La cuestión es que, si este hecho es un elemento cotidiano de la vida diaria, cualquier realizador perspicaz encontraría la manera de darlo a conocer. Y es que, si la representación forma parte de la vida social, los documentalistas deben encontrar la manera de revelarla en las cintas.

2. B. NICHOLS: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, pág. 42. Existe traducción al español de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte: *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.

Este no es el caso del cine de ficción. Por ejemplo, en *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar, Penélope Cruz interpreta a la hermana María Rosa Sanz. Por ser una película de ficción, el director no se preocupa por analizar el trabajo de la actriz una vez se ha terminado la película y, por tanto, solo tiene interés en la interpretación de Cruz en la medida en que esta mejora al personaje de ficción. En suma, puede afirmarse que los directores de ficción utilizan a los actores para retratar personajes ficticios, mientras que los documentalistas, tradicionalmente, intentan mostrar, afirmar e insinuar verdades sobre personas auténticas. El hecho de que estas representen un papel o “actúen” en la vida real no puede esgrimirse como argumento en contra de esta diferencia. Si la representación es un elemento básico de la vida social de los seres humanos, se convierte, en consecuencia, en un tema importante que el documentalista deberá sacar a relucir.

EL DOCUMENTAL COMO “REPRESENTACIÓN DE VERACIDAD EXPRESA”

En otros trabajos, he descrito el documental como una “representación de veracidad expresa”³. Cuando se estrena una cinta, esta probablemente se identifica, o “clasifica”, bien como documental bien como ficción (a menos que sea una obra experimental o una película que elimine barreras, que también las hay). En el mismo momento en que una cinta recibe la calificación de documental, surge un contrato implícito entre el realizador y los espectadores mediante el que la audiencia recibe como verídicas (es decir, como verdaderas y exactas) las imágenes y el sonido, las afirmaciones e insinuaciones.

En el género documental, se da por sentado que el realizador emplea la fotografía y la grabación de sonidos para reflejar la situación profílmica con exactitud. Parece como si esas imágenes y sonidos acompañaran al testimonio del realizador que los acredita como material fidedigno. Por ejemplo, la entrevista con el buzo que se sumerge en las profundidades del mar se desarrolló, en realidad, tal y como aparece en la película. El sonido de los gritos, los disturbios y el caos de la plaza principal de la ciudad se grabaron *in situ* y reflejan cómo se vivieron exactamente dichas circunstancias. De hecho, es verdad que el alcalde se tiró el vino tinto encima y soltó un impropio cuando se acercó al micrófono. El concepto del documental da por asumida la fiabilidad de las imágenes y los sonidos que se han

3. CARL PLANTINGA: “Film Theory and Aesthetics: Notes on a Schism”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1993, Vol. 51, nº 3, págs. 445-454.

CARACTERIZACIÓN Y ÉTICA EN EL GÉNERO DOCUMENTAL CARL PLANTINGA >

Tabu: A Story of the South Seas (F.W. Murnau, 1931)



empleado. Si, más adelante, el público descubre que todo ha sido un engaño, tildará al realizador de incompetente y deshonesto o recalificará el documental como cinta propagandística o publicitaria ya que intencionadamente se ha simplificado, idealizado, distorsionado y fabricado una realidad. Cuando un realizador presenta una cinta a los espectadores como un documental, garantiza implícitamente la exactitud y fiabilidad de las imágenes y los sonidos que aparecen en él.

Los documentales no son solo imágenes y sonidos que atestiguan acontecimientos sino que, además, articulan, de forma más o menos implícita, afirmaciones sobre el mundo⁴. La otra mitad del contrato inherente a este género como “representación de veracidad expresa” supone que toda propuesta que se insinúe o se afirme en la película constituye una verdad del mundo real. Por ejemplo, cuando el narrador en *off* denuncia la mala situación de los sin techo, cuando se contraponen dos sucesos para poner de manifiesto el símil existente entre ellos o cuando una sobria música expresa tristeza, los espectadores creen a pies juntillas todas estas afirmaciones e insinuaciones sobre el mundo, de modo que reconocen que “los sin techo viven una situación difícil” o que “tal acontecimiento es triste”. No obstante, a menudo, gran parte de la audiencia pone en tela de juicio dichas afirmaciones e insinuaciones y no las toma automáticamente como ciertas por el simple hecho de que se expresen de este modo. Por tanto, podría decirse que la afirmación de veracidad es el quid de la tarea documental.

Ningún aspecto intrínseco a la “representación de veracidad expresa” “garantiza” que los documentales sean realmente veraces, precisos, fidedignos, etc. De hecho, muchos de ellos engañan, distorsionan la realidad o no son fieles a ella. Esto se debe a que los documentalistas, como los profesionales de otros medios de comunicación, son propensos al autoengaño, la mentira, la incompetencia, la parcialidad involuntaria, la aceptación de verdades a medias, etc. Sin embargo, los documentales siguen proponiéndose como veraces y fidedignos aunque no lo sean. Asimismo, también puede darse el caso de que, a través de la “voz” o narración, los documentales garanticen diversos grados de fiabilidad y de reafirmación personal según lo que muestren y afirmen. En mi libro *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, distingo entre voces abiertas y formales a partir del grado de autoridad epistémica que presenta cada una de ellas. La voz abierta, que relacio-

4. CARL PLANTINGA: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, 1997, págs. 15-25.

no con el cine directo o *cinéma vérité*, aparece en muchas ocasiones simplemente para mostrar u ocultar información. Las películas que optan por la voz formal ofrecen, en cambio, explicaciones más exhaustivas y llegan a conclusiones más rotundas, que pueden transmitirse de un modo implícito mediante técnicas de estilo y estructura o explicitarse por medio de una narración en *off*⁵.

HECHOS Y CARACTERIZACIONES

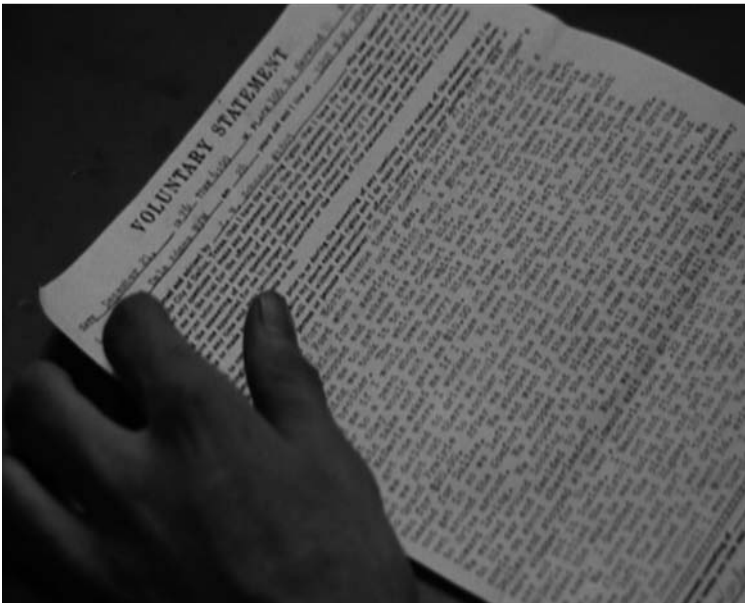
Incluso si se acepta el concepto del documental como “representación de veracidad expresa”, la caracterización de las personas no deja de ser conflictiva. Aunque se reconozca que un documental en particular es, en su mayor parte, veraz y preciso, siguen surgiendo problemas a la hora de caracterizar a las personas. En primer lugar, dichas caracterizaciones deben permanecer necesariamente incompletas y parciales. Como documentalista, las imágenes de una persona que muestro al mundo deben ser interpretaciones exactas de lo que sucedió delante de la cámara o informes y testimonios verbales de qué se dijo y cómo se actuó. Sin embargo, esas imágenes no muestran al individuo en toda su complejidad. Uno de los riesgos de esta profesión —y esto es algo que comparte con historiadores, periodistas y con todos aquellos que también intentan representar al individuo con veracidad— es que la representación que puede hacerse de los seres humanos solo consigue revelar algunos de sus aspectos idiosincrásicos, solo consigue fotografiar algunos de sus actos y solo filma y utiliza parte de lo que tienen que decir. La necesidad de seleccionar y omitir, de hacer hincapié en un aspecto o en otro, de introducirse en la historia y de presentar un punto de vista significa que la caracterización de las personas que hace el documentalista es, de algún modo, una construcción.

Ahí yace la paradoja inherente al género documental. Pese a que pretenda contar la verdad, revelarla no será sinónimo de que deje de ser una verdad a medias o de que dicha verdad no esté expuesta desde una perspectiva en concreto. Aunque intente ofrecer imágenes y sonidos que retraten con exactitud lo que sucedió delante de la cámara, estos no llegan a proyectar a la persona o al acontecimiento en su totalidad y tampoco pueden escapar al hecho de que la cinta no es más que un conjunto audiovisual que se grabó desde una de las múltiples perspectivas espaciales posibles.

Una vez más, y dado que el documental debe caracterizar a las personas que

5. *Ibidem*, págs. 101-119.

The Thin Blue Line (E. Morris, 1987)



retrata, podríamos sentirnos tentados de afirmar que, en realidad, también forma parte de la ficción y que, por tanto, no existen diferencias importantes entre ambos géneros. No obstante, dicho aserto constituiría, de nuevo, un error porque, a pesar de que, en los documentales, la caracterización es insoslayable, esta se encuentra sujeta al análisis de su exactitud, honestidad y veracidad, un análisis que no se aplica en las cintas de ficción. Aunque el realizador de documentales no pueda caracterizar a la persona en toda su complejidad y presente irremisiblemente a los individuos desde una perspectiva determinada, sigue vigente el contrato implícito que lo compromete, por un lado, a mostrar a la audiencia imágenes y sonidos diseñados para que se sepa exactamente lo acaecido y, por el otro, a afirmar que en la cinta solo aparecen verdades del mundo real. El hecho de que la caracterización de las personas sea, hasta cierto punto, creativa y constructiva (y que no se limite meramente a copiar o reproducir) no elimina el requisito de veracidad pero consigue que sea mucho más difícil obtener una representación que lo cumpla.

Quizás ayude distinguir entre dos conceptos: los hechos individuales y una verdad más amplia. Como Errol Morris dice de su película *The Thin Blue Line* (1988):

Se ha dicho que The Thin Blue Line se parece a Rashômon (Akira Kurosawa, 1950). Me ofende (...). Para mí solo hay un hecho probado en todo este asunto, un hecho que describe lo que sucedió esa noche en la carretera. (...) Alguien mató a Robert Wood y el culpable puede ser Randall Adams o David Harris. El aspecto fundamental es este. ¿Puede resolverse? Sí. Tenemos acceso al mundo exterior. No somos solo prisioneros de nuestras fantasías y de nuestros sueños. Quería hacer una película que demostrara lo difícil que es saber la verdad, pero que no es imposible dar con ella⁶.

Supongo que Morris se refería al descubrimiento de los hechos porque el asesinato de Robert Wood a manos de alguien era una realidad incuestionable.

Sin embargo, caracterizar a una persona no implica exactamente lo mismo que descubrir quién cometió el crimen; es algo más que desenmascarar a una persona a través de un único hecho o una acumulación de hechos (aunque eso nos ayude a caracterizarla). Se trata, más bien, de conseguir revelar su personalidad,

6. "Bill Moyers Talks with Errol Morris", PBS, 26 de abril de 1989.

sus motivaciones y creencias más profundas; de descubrir cómo se manifiestan físicamente sus características psicológicas (gestos, posturas, expresión facial y tono de la voz). Consiste, por tanto, en explicar qué piensa un individuo y qué secuencia lógica sigue, cómo se relaciona con los demás y qué piensan estos de él. Y es que caracterizar a una persona con precisión es una tarea bastante complicada. En consecuencia, podría aplicarse al individuo la descripción que Winston Churchill hizo de Rusia en una ocasión: “Es un acertijo envuelto de misterio dentro de un enigma”⁷.

De primeras, debería reseñarse que no todos los documentales intentan caracterizar a una persona de este modo. Algunos simplemente se contentan con mostrar lo que dijo alguien en una ocasión determinada o con dar a conocer algún hecho u otro aspecto de su personalidad. El propósito de caracterizar a alguien es más propio de los documentales biográficos y de las cintas que destinan una cantidad importante de energía a presentar a una o más personas. Además, en relación con la autoridad epistémica, habría que resaltar las diferencias significativas existentes entre las películas en las que rige la voz formal y aquellas en las que predomina la voz abierta. Como se ha explicado anteriormente, las primeras son más propensas a caracterizar a las personas que las segundas ya que estas últimas se contentan a menudo simplemente con mostrar y no explicar. Por ejemplo, el documental *Chronique d'un été* (1961) de Edgar Morin y Jean Rouch incluye entrevistas y planos pero vacila a la hora de llegar a alguna conclusión, ya sea explícita (no hay ningún narrador en *off* que relate lo sucedido) o implícitamente (mediante el montaje, la composición, etc.). Asimismo, las cintas con voz abierta reconocen más fácilmente las dificultades intrínsecas a la caracterización y, en consecuencia, permiten que sea el sujeto de la película el que vea y comente las imágenes antes de editarlas. De este modo, dicho sujeto forma también parte del proceso de caracterización y tiene cierto control sobre él. No obstante, no hay ninguna técnica, tampoco reflexiva, que libere al realizador de docu-

7. Intervención radiofónica, 1 de octubre de 1939. *The Oxford Dictionary of Quotations*. 3ª ed. Oxford, Oxford University Press, 1979, pág. 149.

mentales de la necesidad de caracterizar a sus protagonistas. Las películas no pueden simplemente mostrarlos sin que se insinúe algo sobre ellos. El mero hecho de elegir a una persona y no a otra es ya de por sí un acto creativo, como también lo es tomar la decisión de qué se incluye u omite en la cinta.

Pero la caracterización resulta aún más compleja por los prejuicios con los que se acercan los realizadores a los personajes de sus documentales y por la presión a la que se ven expuestos los cineastas para insuflar dosis de emoción o dramatismo a las cintas. Brian Winston⁸ señala como ejemplo de todo esto la “tradición de la víctima” junto con la búsqueda del “Otro” exótico de, por ejemplo, las películas de Robert Flaherty, en las que este director no oculta su interés por los habitantes de la Polinesia o por la tribu inuit del norte canadiense a la que pertenece Nanuk. Cabe citar asimismo, la llamada “tradición del villano capitalista” de las películas de Michael Moore o la “tradición del bicho raro que se engaña a sí mismo” propia de las cintas de Errol Morris. A la hora de caracterizar a las personas en los documentales, los realizadores trabajan a menudo con categorías subconscientes que les sirven de marco para las representaciones.

LAS HERRAMIENTAS DOCUMENTALES PARA LA CARACTERIZACIÓN

No obstante y a pesar de estos escollos, deseo reivindicar el género documental como la forma de comunicación que mejor caracteriza a las personas. De vez en cuando, surgen voces que aseguran que la cinematografía es un medio visual que se asienta, ante todo, sobre lo que puede mostrarse. Esta afirmación podría inducir a error por lo que, como mucho, puedo llegar a aceptarla como verdad a medias. Está claro que las películas comunican a través de la imagen pero también mediante el sonido. Y aún más, en realidad, dependen, sobre todo, del discurso verbal (narración en *off*, intertítulos y diálogos). De hecho, un documental no comunica únicamente mediante imágenes, sonidos y palabras sino también

8. BRIAN WINSTON: “The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary”, en ALAN ROSENTHAL (ed.): *New Challenges for Documentary*, Berkeley, University of California Press, 1988, págs. 269-287.



Gates of Heaven (E. Morris, 1978)

a través de la estructura narrativa, retórica y temática con la que se configura la información y a través del montaje con el que se organizan los materiales de que se dispone. Por tanto, la cinematografía es un medio de comunicación complejo y ecléctico que combina diversos canales informativos simultáneamente.

La naturaleza transversal de la comunicación cinematográfica cristaliza en las entrevistas que incorporan imágenes, sonidos y palabras, cuyo uso resulta fundamental para consolidar el potencial caracterizador de los documentales. Béla Balázs señala la importancia del rostro humano en las películas, que puede destacarse aún más mediante el primer plano. Al registrar un rostro, salen a relucir emociones, estados anímicos, intenciones y pensamientos y, por tanto, como indicaba Balázs, se transporta al espectador desde el reino exterior del espacio al reino interior de la fisonomía y la psicología⁹. Aparte de proporcionar información audiovisual sobre lo que dijo una persona, sobre su rostro y expresión facial, las imágenes y los sonidos grabados durante una entrevista también revelan los gestos, las posturas y la entonación vocal adoptados durante la intervención. En consecuencia, las entrevistas filmadas pueden caracterizar mejor a las personas que las impresas porque, además de ofrecer un testimonio verbal (lo que se dijo durante la entrevista), sacan a relucir los múltiples modos con los que se expresa el cuerpo humano y que convierten a la comunicación interpersonal en un texto tan rico y emocionante.

Por tanto, en igualdad de condiciones, la entrevista filmada es un medio de caracterización insuperable. El formato impreso no consigue transmitir la exis-

9. BÉLA BALÁZS: "The Close-Up", en LEO BRAUDY y MARSHALL COHEN (eds.): *Film Theory and Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1999 (5ª edición), págs. 306-307. Hay versión española, titulada "Fisiognomía", publicada en *Archivos de la filmoteca*, nº 53, Valencia, págs. 140-144.



tencia corporal del entrevistado y ello supone una grave pérdida de sentido ya que, junto al lenguaje, el cuerpo es el mejor vehículo de comunicación. Por consiguiente, la entrevista grabada proporciona pistas sobre la sinceridad, profundidad del sentimiento, confianza y vehemencia latentes en el relato. Aunque a menudo se tilda de simplista lo que voy a decir ahora, me parece importante recalcarlo. Ver la grabación de una entrevista acerca al espectador al momento en que se realiza esta en mayor medida que simplemente leer su transcripción. El grado en el que la audiencia puede aprender de dicha entrevista filmada depende no solo de la agudeza y habilidad que tenga el público a la hora de interpretar las claves sociales y corporales de la comunicación sino también de la destreza del entrevistador. Sin embargo, el potencial para sumergirse en el carácter y la personalidad del entrevistado está ahí.

Errol Morris ha trabajado durante años en el perfeccionamiento del arte de la entrevista filmada. Para ello, inventó un aparato, al que llamó *Interrotron* y que permitía que pareciera que el entrevistado estaba hablando y respondiendo a la cámara misma. Para ello, contaba con una pantalla justo debajo de la cámara en la que aparecía una imagen de vídeo suya a tiempo real. La ventaja era que él podía sentarse lejos de la cámara y preguntar como si ocupara, en realidad, el lugar de ésta. Morris se ha especializado en esta técnica pero, a lo largo de los años, ha ido cada vez prestando más interés a la caracterización tal y como se entiende en este artículo. En sus primeras cintas, *Gates of Heaven* (1978), *Vernon, Florida* (1980) y *The Thin Blue Line* (1988), entrevistó a un variado

Vernon, Florida (E. Morris, 1980)





grupo de personas (todas ellas relacionadas con el tema de las películas). La mayor parte de las intervenciones eran relativamente breves y, por ello, la imagen de las personas en cuestión respondía a estereotipos con los que se sacrificaba la profundidad de la caracterización por, respectivamente, la exploración de las relaciones entre seres humanos y animales de compañía, la incursión en una pequeña ciudad excéntrica de los Estados Unidos y las pesquisas sobre un misterioso asesinato. Tiempo después, en filmes como *A Brief History of Time* (1991) y *The Fog of War (Rumores de guerra, 2003)*, Morris recondujo su carrera profesional para centrarse en un solo sujeto (en estas cintas: Stephen Hawking y Robert McNamara respectivamente) y adoptar la técnica caracterizadora predominante: el retrato de cuerpo entero.

Otra herramienta empleada para caracterizar a los protagonistas de las cintas es el metraje de observación, característico del *cinéma vérité*. Su uso fue técnicamente posible gracias al desarrollo de cámaras y equipos de grabación de sonido portátiles a finales de la década de los cincuenta. En las cintas con voz abierta que suelen recurrir a este tipo de metraje y que rechazan las explicaciones de un narrador en *off*, es más probable que el realizador evite la caracterización explícita y que, de cierto modo, fundamente la película en el poder que tiene el formato cinematográfico para mostrar a los espectadores imágenes y sonidos significativos que retraten el comportamiento de la persona filmada. Albert y David Maysles acompañaron al comercial Paul Brennan puerta a puerta mientras intentaba vender lujosos ejemplares de la Biblia. El documental se titula *Salesman* (1969) y es una de las caracterizaciones más intrigantes de toda la historia del cine de observación. El empleo de metraje “de observación” como herramienta caracterizadora saca a relucir el tema de la posible influencia de la cámara sobre el comportamiento de las personas filmadas. A diferencia de Frederick Wiseman, quien asegura que la presencia de la cámara provoca realmente que las personas actúen de forma espontánea, yo estoy más de acuerdo con los Maysles, que afirman que si un pequeño equipo de rodaje acompaña al sujeto cinematográfico durante un largo período de tiempo, este acaba por asimilar la novedad y deja de prestarle atención al objetivo.

En definitiva, las técnicas descritas hasta ahora son solo las que resultan más familiares en el ámbito del documental. No obstante, de acuerdo con los realizadores más experimentados, la composición de planos, el montaje y los movimientos de cámara también insinúan aspectos diversos de los individuos filmados. En los inicios de su carrera profesional, Fred Wiseman parecía despreciar a algunos de los sujetos que aparecían en sus cintas, como bien se observa si se analiza su estilo de grabación y montaje. Por ejemplo, en *High School* (1969) pueden verse imágenes de varios profesores impartiendo clase en un instituto. Por alguna razón, el cinematógrafo toma primerísimos planos de las narices y las gafas de algunos de los profesores y consigue, de este modo, que parezcan grotescos. En otra escena, el conserje camina por los pasillos y mira a través de una puerta. Wiseman contrapone a esa imagen un plano de jovencitas haciendo ejercicio en el gimnasio para sugerir que el bedel les está lanzando miradas lascivas. Sin embargo, solo él sabe si el conserje se las estaba lanzando realmente. La cuestión es que las oportunidades de realizar caracterizaciones sutiles y descaradas como estas aumentan mediante el empleo de muy diversas técnicas cinematográficas.

LA ÉTICA DE LA CARACTERIZACIÓN

Comencé este artículo con un debate sobre la ética y quiero concluirlo con varias cuestiones sobre la ética de la caracterización. ¿Cuáles son las obligaciones éticas de los realizadores ante las personas que representan? Por supuesto, este tema es demasiado amplio para tratarlo aquí en profundidad y me contentaré con varias generalizaciones. Al explicar el concepto que tengo del documental como una película de “representación de veracidad expresa”, afirmé que, cuando un realizador o una realizadora anuncia que su obra es un documental, está asegurando de manera implícita que tanto las imágenes como los sonidos son ejemplos precisos de lo que ocurrió delante de la cámara y que lo que se afirma o insinúa son verdades del mundo real. Por tanto, una obligación ética del documentalista es representar lo que, a su entender, es verdad, del mejor modo posible.

No obstante, la honestidad y la verdad no son las únicas obligaciones éticas en la



Salesman (A. y D. Maysles, 1969)

caracterización de las personas sino que pueden verse superadas por la llamada benevolencia. Yo entiendo que, según este término, cabría caracterizar a las personas con cuidado y delicadeza (a pesar de que pudiera darse el caso de que algunas de ellas no se merezcan dicho trato, pero dejaré esta cuestión para otro momento). Por tanto, es posible presentar en el documental aspectos de un individuo o incluir imágenes y sonidos reales y, al mismo tiempo, caracterizar a la persona de manera errónea o herirla de algún otro modo. Por ejemplo, los profesores de la cinta de Wiseman que he mencionado anteriormente llevaban de por sí gafas y bien podría asegurarse que el cinematógrafo solo filmó lo que estaba delante de la cámara. Sin embargo, al optar por destacar las gafas en primerísimo plano, puede que Wiseman fuera injusto al insinuar que los profesores infundían un sentimiento de pena. Además, quizás optó por incluir únicamente el metraje que los mostrara como insignificantes, mezquinos y algo necios, pese a contar con otras imágenes que mostraran su lado más amable. En este caso, los fotogramas que incluyó eran técnicamente exactos pero, tras la selección de lo que iba a incluir y omitir, Wiseman caracterizó de manera errónea a los profesores o al menos consiguió mostrarlos desde un prisma desfavorable.

Supongamos que un realizador está preparando un documental sobre una figura histórica viva y que, para ello, cuenta con horas de entrevistas y de metraje de observación veraces, que muestran el comportamiento real de los sujetos y lo que en verdad dijeron. Por delante queda, no obstante, la difícil tarea de hacerles justicia mediante la decisión de qué metraje utilizar y cómo va a estructurarse este. Tanto las inclusiones, las omisiones como la organización del material (microestructura y macroestructura) tienen repercusiones retóricas en la caracterización del personaje histórico.

Otra obligación ética del realizador de documentales es contar y mostrar la verdad. Sin embargo, esta queda en segundo plano si el documentalista considera que priman otros factores, ya sea el trato benevolente o cualquier otro aspecto inexcusable. En estos casos, el director deberá contraponer obligaciones opuestas. En general, la veracidad siempre es una exigencia pero aunarla con la preci-

High School (F. Wiseman, 1969)



sión es complicado. Toda caracterización de la que pueda decirse que es veraz o precisa tendrá que ser una verdad a medias y una construcción. Ni la confirmación de los hechos ni la inclusión únicamente de imágenes documentales reales garantizan la verdad y la exactitud, tal y como la he definido yo, puesto que, al seleccionar y manipular los materiales, puede darse cauce a insinuaciones y afirmaciones erróneas. Como ya he reseñado, el peligro del documental es que, aparte de dejar constancia de los datos y darlos a conocer, una cinta de estas características puede llegar a transmitir una representación subjetiva y artificial de sus protagonistas. No obstante, me atrevería a decir que el documentalista debe buscar la verdad o, al menos, intentarlo, por muy complicado que sea en la práctica contar y mostrar lo que es veraz.

Caracterización y ética en el género documental

En este artículo proponemos una clara distinción entre ficción y no ficción. Una de las marcas diferenciadoras del documental es la representación de personas reales con las que el cineasta tiene obligaciones éticas que, obviamente, no existen cuando se trata de la representación de personajes ficticios. A pesar de que el documental representa personas reales, se trata más de una caracterización que de presentarlas tal cual son realmente. En este ensayo, pretendo, en primer lugar, definir el documental como una “representación de veracidad expresa”, para continuar con una exploración de cómo los cineastas caracterizan las personas en sus filmes y las implicaciones éticas de esta caracterización. En mi opinión, una de las obligaciones éticas capitales de los realizadores de documentales es mostrar la verdad tanto como sea posible, a pesar de que la obligación de decir la verdad puede a veces ser superada al afecto hacia los sujetos del filme.

Palabras clave: Documental, ficción, ética documental, verdad, personas en el documental

Characterization and Ethics in the Documentary

In this essay I draw a sharp distinction between fiction and nonfiction, arguing that one of the hallmarks of the documentary is that since documentaries represent actual people, the filmmaker has ethical obligations toward the people he represents that do not exist for the representation of fictional characters. Though the documentary represents actual persons, it nonetheless *characterizes* them rather than presenting them transparently as *they really are*. In this essay I first define the documentary as what I call “asserted veridical representation.” Then I go on to explore the various means by which filmmakers characterize persons in films, and the ethical implications of such characterizations. One of the chief ethical obligations of the documentary filmmaker, I argue, is to show the truth insofar as this is possible, although the obligation of truth-telling can sometimes be superseded by the requirement of charity toward the film’s subjects.

Key words: Documentary, fiction, documentary ethics, truth, people in films