

**PROYECTO DE GRADUACION**  
Trabajo Final de Grado

**Personajes temáticos**  
Un recurso en el documental

Catalina Miner  
Cuerpo B del PG  
22/07/2016  
Licenciatura en Comunicación Audiovisual  
Ensayo  
Medios y Estrategias de Comunicación

## **Agradecimientos**

Gracias a mi familia y amistades por darme su apoyo incondicional durante estos años que tanto esfuerzo requirieron. A todos los que se interesaron por escucharme y participar en mi entusiasmo por la temática elegida y por mi amor al género. A mi madre y madrina, quienes hicieron mis estudios posibles en Buenos Aires y siguen desde que yo era pequeña mi interés por el cine.

También agradezco a los profesionales que pasaron por mi camino, con los cuales aprendí sobre mi arte preferido con una mención especial a Lila Somma, quién corrigió mi tesis incansablemente. A mis compañeros, con quienes crecí en estos años.

Gracias a todos mis seres queridos por apoyarme en lo que amo.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	4
<b>Capítulo 1. Personajes temáticos</b> .....	11
1.1 Introducción a los personajes temáticos .....	13
1.2 Cine documental.....	14
1.2.1 El guión en el documental.....	18
1.2.2 Distintas modalidades del documental.....	22
1.3 Personajes temáticos en el documental.....	26
1.4 Documental con diferentes propósitos.....	28
1.4.1 Propósito comercial.....	29
1.4.2 Propósito cultural.....	30
<b>Capítulo 2. La dirección en el cine documental</b> .....	32
2.1 Antropología y dirección.....	35
2.2 Relación director-personaje.....	38
2.2.1 Modalidades de documental etnográfico según Nichols....	39
2.2.2 Otras posturas alternativas.....	42
2.3 La dirección y el uso de los personajes temáticos.....	44
<b>Capítulo 3. Desarrollo del recurso a través de la historia</b> .....	47
3.1 Cultura y contexto: una visión diferente.....	49
3.2 Inicios del documental en Argentina.....	52
3.3 Testimonio social en el cine.....	54
3.4 Cine etnográfico en el país.....	59
3.5 Personajes temáticos en Argentina.....	61
<b>Capítulo 4. Camino hacia la construcción de los personajes temáticos</b> .....	63
4.1 Identificación con el género.....	65
4.2 Características de los personajes.....	67
4.3 Personajes temáticos en un proyecto audiovisual.....	70
4.3.1 La producción.....	71
4.3.2 La realización.....	74
<b>Capítulo 5. Posible desarrollo del recurso</b> .....	78
5.1 Presencia en realities.....	80
5.2 Utilización del recurso en serie documentales.....	81
5.3 Tendencias en la actualidad.....	84
5.4 Visión a futuro en las pantallas.....	89
<b>Conclusiones</b> .....	91
<b>Lista de referencias bibliográficas</b> .....	96
<b>Bibliografía</b> .....	99

## **Introducción**

El presente Proyecto de Graduación (PG) se encuentra en la categoría Ensayo, siguiendo la línea temática de Medios y Estrategias de Comunicación, ya que abordará un nuevo concepto llamado PT (personajes temáticos). Se realizará una reflexión sobre la posible construcción y existencia de los mismos con la intención de llegar a una conclusión sobre sus avances y desarrollo a lo largo de la historia, como también su utilidad e identificación en diferentes plataformas, pero principalmente la existencia de estos personajes dentro del cine documental.

La disciplina de este PG es la Comunicación Audiovisual, vinculándose con contenidos de la historia del cine y el género documental, como también con la figura del director y del personaje dentro del mismo desde un punto de vista profesional y teórico para el análisis del ensayo.

Los PT se pueden considerar presentes en el género desde sus comienzos. El director elige un tema en particular, y para representarlo, no sólo escoge a una persona, sino su opinión y perspectiva sobre el tema con el fin de mostrarla audiovisualmente. Generalmente, dentro del documental un personaje temático representaría al tema del film junto con su perspectiva real sobre el mismo teniendo en cuenta su particular historia y entorno, para hablar así mediante él, y que el espectador vea una visión determinada sobre dicha temática. Es interesante cómo dentro del documental se encuentran diferentes modalidades no relacionadas con recursos como éste, en el cual el individuo puede hablar de su vida sin realizar una biografía, pero enriqueciendo al tema y llegando al espectador de otra manera más personal.

La problemática que aborda este PG es que siendo un concepto nuevo en estudio, el personaje temático se ha tenido en cuenta como un recurso dentro del género, y se considera necesario proponer una teoría formal sobre su creación y desarrollo, permitiendo así el uso propio y óptimo de este recurso para transmitir audiovisualmente una visión diferente de un determinado tema. Con esto en mente, la pregunta problema

de este PG, es si ¿puede este nuevo concepto ser instaurado en la teoría dentro del documental?.

A partir de ésta el objetivo general de este proyecto es reflexionar sobre la posible construcción y formalización del recurso audiovisual llamado PT, a través de un análisis de sus características principales. Los objetivos específicos consisten en: identificar los PT en diferentes plataformas, y encontrar un uso de ellos en distintas épocas para poder desarrollar la posible existencia de los mismos, logrando una identificación y propósito útil para el realizador.

Se considera importante analizar a los PT no sólo como posible recurso audiovisual sino como una manera de apostar a un proyecto con debilidades y fortalezas a la hora de su realización, tomándolo como un objeto de estudio para futuros realizadores.

Para lograr estas metas y obtener una argumentación extensa del tema y la problemática, se va a indagar la presencia de este recurso, tanto audiovisualmente como teóricamente, tomando a la figura del director como un elemento importante, ya que es él quien lleva un determinado tratamiento e incorpora el uso del mismo. Se consultarán realizaciones de cineastas y material de indagación sobre los subgéneros del documental y reflexiones sobre su producción con este tipo de personajes. También serán de utilidad diversos proyectos de graduación por sus perspectivas y opiniones, y particularmente por ofrecer referencias de material audiovisual útiles para profundizar en las diferentes formas de uso y propósitos de los PT, con el fin de lograr una construcción entendible y precisa de los mismos.

Es interesante la visión de Gómez (2013), *Miradas que hablan*, quien plantea una investigación sobre cómo representar una mirada en la cinematografía y realiza un análisis tomando a la figura del director como figura principal para la creación de la misma. Teniendo en consideración que el análisis de esta figura es primordial para la configuración de los PT, su indagación puede ser útil para llegar a una conclusión en base a la relación que se debe generar con ellos para su realización.

También este PG tuvo en cuenta a Pascual (2013) junto con su ensayo denominado *El cine documental*, en cuanto su análisis sobre el cine documental como herramienta comunicacional en la sociedad y difusión de problemáticas culturales, indagando en el género y sus subgéneros a fin de lograr una función de concientización en el espectador, pudiendo ser los PT una herramienta útil para su PG e investigación sobre el documental.

El enfoque de Iannone (2013) *Acompañar, aliviar y asistir*, permite observar la función del documental como concientización social, centrándose más en su pre producción y producción, construyendo un proyecto profesional que toma herramientas audiovisuales para cumplir la función social deseada.

En cuanto al PG de Melendez (2012) *Influencias del cine clásico en el cine actual*, plantea las características del cine clásico en relación con el actual. Su idea de la *continuidad e invisibilidad* en el documental, permite verificar que aunque la tecnología lo disfraza existen recursos técnicos similares que se repiten a lo largo de la historia del cine.

Sin embargo, Jimenez (2013) *Made by everyone (hecho por todos)*; tiene en cuenta la idea de *democratización de la información*, que permite enriquecer a los personajes por el acceso a la tecnología, que supera los conocimientos que puede tener un profesional del cine y que mejora la visión de un cineasta clásico.

El análisis de Piñeros Sanz (2011) *Nuevos medios de comunicación para la difusión y distribución del cine documental independiente*, resuelve las alternativas mediáticas disponibles para un documentalista independiente en la Argentina, que le permite sortear obstáculos al encontrar en los nuevos medios de soporte facilidades que impedían antiguamente a un realizador, acceder a la industria cinematográfica.

Lozano Velasquez, L. (2011) *Documental social*, investiga y produce un documental social acerca de la Cooperativa los pibes del Playón, brindando la posibilidad de un acercamiento más profundo a la producción. Se desarrolla un texto específico acerca

del documental social, ya que se ha delimitado la información encontrada hacia esta modalidad.

Ballesteros, R. (2004) *CEPA Quiénes somos*, es una propuesta audiovisual para la difusión del *Cuerpo de Evacuación y Primeros Auxilios*, y se sitúa dentro de la categoría Proyecto Profesional. Aspira impulsar la realización de un video documental sobre el mencionado cuerpo de socorristas que pueda ser utilizado en el ámbito profesional con fines solidarios. El objetivo principal dispuesto por el autor del proyecto consiste en mostrar mediante un recurso fílmico determinado, en este caso el documental, la posibilidad de generar conciencia y mejorar la comunicación entre los individuos.

Veloz, S. (2013) *+Amor -Motor*, presenta un proceso de creación de un documental animado de corta duración acerca del movimiento ciclista: Masa Crítica. Utiliza las redes sociales como herramienta de difusión masiva y hace hincapié en la técnica de gráficos en movimiento, la cual será utilizada a lo largo del documental, con el fin de indagar en los orígenes de la técnica y su rol como herramienta de comunicación a través de la historia.

Es un valioso aporte el de Gurovich, G. (2014) *Cine y cultura*, quien analiza cómo se manifiesta particularmente la identidad judía en el cine argentino contemporáneo, a partir de las herramientas discursivas del lenguaje audiovisual. El proyecto de grado está enmarcado en la categoría de ensayo y en la línea temática historia y tendencias.

El marco teórico que compone este PG, el concepto de Casetti (2004), es el punto de partida. Éste afirma que el cine no es nunca un duplicado de la realidad, por el contrario, sólo representa algunos fragmentos seleccionados, los carga de sentido y los hace funcionales a la historia. Aspecto a tener en cuenta para partir hacia el género de este PG.

En cuanto a la metodología a desarrollar, el ensayo constará de cinco capítulos. El primero de ellos presentará a los llamados PT en la cinematografía, con el objeto de irse adentrando en las características formales de los mismos, algo imprescindible para

pasar a la descripción de dichos personajes como tales, es decir, la definición formal del recurso. Con ese fin se tomarán en cuenta referencias sobre el género y los diferentes subgéneros del documental.

En el segundo capítulo se adentrará en la figura del director como motor de los PT y su relación con el personaje en el documental. Se estudiará y comparará lo que diferentes directores utilizan para lograr una relación con el personaje, los beneficios que tienen audiovisualmente y sus resultados. Asimismo, se analizará el uso de los PT a través de la historia de la mano del director.

En el capítulo tres se analizará la presencia de este recurso cronológicamente. Se indagará respecto a en qué lugares se encuentran primordialmente y en qué condiciones desde sus inicios. Se considera que el contexto social en el documental influye en el género, en varias etapas del cine, pero se estudiará qué tipo de resultado genera y qué es lo que se busca al tener un personaje real en la pantalla.

El documental y la antropología: el nacimiento del género documental en el mundo a partir de una propuesta científica y experimental. Sus primeras apariciones en Argentina de la mano de varios realizadores que serán nombrados y desarrollados dentro de este capítulo, también teniendo que ver con las costumbres y sucesos dentro de la historia del país.

El cuarto capítulo planteará una posible construcción formal de los PT con el objetivo de afianzar los criterios explicados en los capítulos anteriores. Se analizará la identificación con el género o diferentes géneros en los que puede estar presente este recurso.

Tomando en cuenta lo hasta aquí desglosado, se llegará al contenido analizado con sus conclusiones y definiciones para sacar ventajas dentro de un proyecto audiovisual, tanto de manera creativa como de producción. Se hará hincapié en cineastas argentinos como Jorge Prelorán y Raymundo Gleyzer, que han construido PT mediante sus etnobiografías. En este capítulo, también la cultura tomará importancia junto a autores como Gurovich (2014), quien ha realizado un análisis del cine nacional tomando en



cuenta la cultura moderna del país en contraposición con la mirada a los pueblos originarios de Prelorán.

En el quinto capítulo se reflexionará y argumentará la posible construcción de los personajes temáticos, como también se realizará una visión a futuro del recurso. Mediante su cronología se ha encontrado una presencia cada vez más fuerte y con diversos resultados según su uso. Pero en la actualidad, el recurso puede hallarse en diferentes plataformas en desarrollo, producto de la modernidad. Se indagará la presencia de los personajes en su formato clásico y en comparación sobre el recurso planteado en plataformas, que no sólo incluyen la cinematografía, sino también en otros formatos como las series web, o hasta en el *reality tv*, donde se presentan PT con las mismas características que en el cine. Finalmente, en el proyecto, se llegará a una argumentación sobre la posible construcción formal y teórica del recurso para un uso óptimo del mismo y la posibilidad de continuar con su estudio.

Este PG, se relaciona directamente con diversas materias vistas en la carrera Comunicación Audiovisual, en primero lugar los Discursos Audiovisuales, que plantean la historia de la cinematografía desde sus comienzos, y particularmente en los Discursos I, II y V, se ven temáticas que son paralelas al documental y tienen intervención con la cronología del mismo. En la materia Taller de Creación V, se observa concretamente la historia del documental y como Trabajo Práctico Final se debe concretar uno para aprobar la cursada, por lo que su historia y analogía se analizan profundamente en esta materia. En las áreas dedicadas a la realización, se llega a ver historia del documental y se analiza también la figura del actor, que vendría a ser el antagónico de los personajes temáticos, necesario para la construcción de los mismos.

La selección de la temática de este PG tiene que ver con la fascinación por la fórmula de este recurso llamado personajes temáticos. Los mismos han sido utilizados por diferentes creadores, realizadores y directores por lo que la falta de su análisis puntual y

formal hace que lo amerite, pudiendo llegar a ser de este PG, una guía para una futura argumentación teórica, uso e identificación.

## **Capítulo 1. Personajes temáticos**

El recurso a tratar en este PG consta de ciertas características útiles en el cine documental. Los PT se transforman en el motor de la película desde su guión; debiendo representar no sólo la visión y opinión del director, sino potencialmente la posibilidad de transmitirla al espectador. Dentro de este capítulo se hará entonces una introducción sobre el empleo de este recurso en el género documental adentrándose en conceptos necesarios para su comprensión y análisis.

Es redundante aclarar que el concepto con el nombre personaje temático, no está presente en ningún libro u autor como tal, sin embargo, es un recurso presente en casi todos los cineastas etnográficos, por ejemplo, quienes suelen reunir las características propias de estos personajes para transmitir diferentes culturas o temáticas.

Comenzando por una descripción del personaje temático, se puede apreciar de la mano de Nichols (1997) que en el género documental, un personaje normal es una figura que se puede llevar adelante o no en el film, son personas reales o incluso se pueden llegar a utilizar actores para la recreación de algún hecho testimonial en el caso de un documental que lo requiera. Según su resultado ante la cámara, el hecho de que se trabaje con personas reales provoca una usual evaluación en la etapa de post producción sobre cómo se desarrollará el personaje. Generalmente, es en el montaje donde se decide si un personaje pasa a tener un papel importante dentro de la temática de un film, o si simplemente contribuye a lo que otro recurso cuenta de manera más intensa o deseada para el director.

En el caso de los PT, la elección del personaje es primordial, porque en este caso sí es el personaje quién llevará adelante la temática del documental. El director es la persona que debe realizar una extensa investigación previa al rodaje para la elección del personaje temático a causa de que es él quien va a representar la temática en el transcurso del film, por lo cual es su responsabilidad no sólo su elección sino también el resultado que le pueda dar el mismo. Un personaje temático por lo tanto, es una persona elegida por esta

figura para representar la temática del documental a lo largo del mismo. Es quien lo llevará adelante y es mayormente responsable de lo que el espectador recibirá audiovisualmente.

Para un resultado óptimo del recurso existen diferentes estrategias que los realizadores pueden utilizar en el caso de querer presentar a un personaje temático a lo largo de su documental, pero se debe tener en cuenta que desde la pre producción se tendrá que realizar un tratamiento en el caso de tener como objetivo que una persona represente frente a la cámara lo que el director tiene en mente, incluso previo al guión. En este capítulo se plantearán las diversas etapas que un personaje temático debe adquirir para transmitir su visión de manera óptima.

El guión es uno de los primeros documentos que se plantean en un proyecto ficcional, teniendo sus diferencias con respecto al género documental, a causa de que incluye en su temática, relato, diálogos y acciones que se van a mostrar lo más allegadas al mismo.

El posible recurso identificado en este PG requerirá su presentará en una etapa particular del guión documental por una razón determinada a desarrollar dentro del siguiente capítulo: es necesaria su investigación previa.

Tomando en cuenta a Nichols (2001) si bien las características de este recurso están ligadas al documental, puede encontrarse en ciertos modalidades más que en otras, siendo conveniente en algunos casos para llegar de otra manera al espectador, transmitir una visión diferente mediante le personaje elegido, siendo tanto la producción como la dirección factores determinantes para la posible construcción del recurso.

La figura del personaje está presente y es usual en el género documental a causa de que el hecho de trabajar con personas reales crea más verosimilitud y puede enriquecer audiovisualmente un film en diversos modos. Pero su utilización no siempre es el principal eje, incluso puede empezar siendo de esta manera y terminar cumpliendo un papel secundario dependiendo de cuan útil se convierta el mismo para conseguir el mejor resultado audiovisual. En este caso, se puede tomar una figura primaria en el documental

y hasta incluso hacerla dependiente de su resultado y temática. Esto difiere en el caso del recurso de este PG, comenzando porque los PT usualmente son pensados desde sus comienzos para obtener el papel principal de un documental a causa de que son ellos quienes llevarán adelante la temática del mismo. Sin embargo, vale aclarar que no necesariamente tienen que cumplir ese papel para ser considerados como un recurso del género.

En este capítulo se desarrollarán los conceptos necesarios para analizar este recurso dentro del documental.

### **1.1 Introducción a los personajes temáticos**

Cuando es elegida una temática para un proyecto audiovisual, ahí es donde el realizador busca la mejor manera de transmitirla; una de ellas es a través de los PT. Es indispensable realizar una investigación previa para encontrar a los mismos, y también un tratamiento en cuanto a la comunicación, ya que por lo general el director no interviene frente a la cámara.

En este capítulo se hará una primera posible construcción del concepto de PT en base a definiciones y temáticas necesarias para el entendimiento del recurso. Una introducción al género documental es el primer paso para llegar a comprender el recurso formalmente, por lo que se empezará por sus características y relación con el mismo.

Según Nichols (2001), lo que ocurre en los documentales que hacen uso de este recurso es que primero se elige una temática en particular, que después será representada por una sola persona, y generalmente está vinculada a la cultura o situación social de la que trata el film, pero pudiéndose aplicar a otros criterios como pueden ser actividades, profesiones y *hobbies*. Luego de encontrar esta temática, se realiza la investigación necesaria, seleccionando a una persona potencial de convertirse en un personaje temático. Luego el director deberá establecer una relación que impida la inhibición del personaje y logre la confianza para mostrarse en cámara abiertamente. De esta manera,

es él quien cuenta su propia historia en su cotidianeidad, o al menos así lo muestra el film. El objetivo de su utilización en el documental es que se acerque al espectador mediante este personaje de una manera más personal, con esa confianza característica de la relación establecida con el realizador previamente.

Un caso de personaje temático utilizado en un film documental, se puede observar con *Brian on the boulevard* (Dunn, 2006), predominando una temática de concientización social, puntualmente el uso de la heroína en Estados Unidos. Brian es el personaje temático, siendo el que presenta, desarrolla y culmina la historia, y que al mismo tiempo es su propio relato, transformándose en un símbolo representativo de miles de personas que sufren adicción, recorriendo espacios lúgubres frecuentados por él mismo, comprando droga en estacionamientos, prostituyéndose para lograr conseguirla y viviendo en las calles. Todo esto es mostrado en el documental culminando con su historia en rehabilitación. La acción de Brian es tan importante como los relatos que cuenta mientras se inyecta heroína en su propio cuerpo. Se transforma entonces en un personaje temático, siendo el motor y fuente de la historia, que en términos de producción y realización tiene como objetivo lograr la concientización en el espectador, y donde se puede ver claramente el proceso de relación con el director establecido anteriormente.

## **1.2 Cine documental.**

Dentro de la cinematografía, el documental es un mundo aparte con respecto a los demás géneros. Considerándose que fue uno de los primeros en aparición, ya que en un principio se documentaba material que simplemente representaba el ojo del hombre observado situaciones de la vida cotidiana. Según el cineasta Goldsmith, se puede definir como “un tiempo de cine eminentemente informativo y didáctico, que intenta expresar la realidad de forma objetiva.”(2003, p. 192). Sin embargo para el cineasta y autor John Grierson, el género es definido de esta manera: “El documental es el tratamiento creativo, por medios cinematográficos, de la actualidad.” (Grierson, 1944, p. 2). Esto quiere decir,

que el documental está en un punto medio de representación de la realidad comparado con la ficción. Sin embargo, se puede afirmar que el mismo intenta hacerlo pero nunca va a llegar a transmitirla a causa de las alteraciones que se cruzan desde el momento en el que la imagen pasa por la cámara hasta en el montaje, etapa en la que se manipula el material filmado. El género documental intenta expresar la sensación de alterar sin modificaciones visibles, de forma objetiva, teniendo como misión transmitirle al espectador otro tipo de formato diferente a la ficción.

Espacios sin una puesta en escena definida, personajes reales, temáticas sociales, culturales o históricas, testimonios e imágenes de archivo, son diferentes características que se pueden encontrar a menudo en este género. Pero al igual que la ficción, va a buscar una temática, una trama y va a tener una estructura determinada en cada uno de sus films.

Nichols (1997), por su parte, divide al documental según tres definiciones, analizando tres puntos de vista y en base a tres posturas diferentes dentro de la cinematografía teniendo en cuenta el punto de vista del realizador, el texto y el espectador:

A menudo diferenciamos una película documental de una de ficción según el grado de control que se ha ejercido durante la producción. Normalmente, el director de documentales controla solo ciertas variables de la preparación, el rodaje y el montaje; algunas variables (por ejemplo el guion y la investigación) se pueden omitir, mientras que otras (decorados, iluminación, comportamiento de los "personajes") están presentes, pero a menudo sin ningún control. (Bordwell y Thompson, 1995, p. 176).

Esta primera postura se basa en términos de control, tomando como la figura principal al realizador. Estos no ejercen menor intervención en el documental comparándolo con la ficción y son fundamentales para la realización y creación del género. Pero si se afirma que en comparación con la ficción, no tienen igual peso en el resultado final del film, siendo el montaje un proceso más determinante en el caso del documental. Incluso desde las etapas de producción su participación no va a ser la misma que producen en el momento del rodaje o realización de una ficción, puede asimilarse dependiendo de los

contenidos de la mismas más o menos, pero ya de por sí el género se aleja de una producción cinematográfica convencional.

En el caso del posible recurso perteneciente a este PG, las diferencias mayores entre la ficción y el documental se concentran desde el punto de vista del realizador a causa de que toman papeles totalmente distintos, ya que usualmente estas disparidades son características en el documental junto con el trabajo de un realizador especializado o con experiencia en este género que presenta diferentes tareas, objetivos e influencia en el resultado.

La segunda línea de definición hace referencia al texto, partiendo del hecho de que el documental es separado de los demás géneros cinematográficos desde sus comienzos de planteamiento contando con un guión diferente al utilizado comúnmente en la ficción.

Los films toman en consideración un patrón informativo, de razonamiento y resolución de problemas, como también un argumento histórico, más que un cálculo de diálogos, movimientos y personificaciones, por ejemplo:

Una estructura paradigmática para el documental implicaría la exposición de una cuestión o problema, la presentación de los antecedentes del problema, seguida por un examen de su ámbito o complejidad actual, incluyendo a menudo más de una perspectiva o punto de vista (Nichols, 1997, p. 48).

La tercera definición se centra en el espectador, planteando que este desarrolla capacidades basadas en la comprensión e interpretación de un proceso de conocimiento derivado de la deducción construida por el conocimiento previo y el del propio texto.

Desde los principios del cine, los antropólogos utilizaban material audiovisual a diario como manera de estudio e investigación; incluso los considerados fundadores del mismo, los hermanos Lumière, en 1896, mostraron obreros saliendo de su fábrica, siendo estos los primeros registros documentales y comienzos del documental, lejos del concepto formal de tal como género. Recién en el año 1922, el film documental aborda como método la convivencia del realizador con los personajes documentados presentándose el aclamado *Nanook, el esquimal* (1922), de Robert Flaherty.



En el libro *Cine, Antropología y Colonialismo*, el autor *Colombres* (2005) indaga sobre la realidad en el cine, planteando diferentes discursos sociales según distintos cineastas, representando desde historias particulares a colectivas, construyendo en material de archivo la memoria de otras culturas de diversas maneras narrativas. Dentro de sus características se puede apreciar que trata de alejarse visualmente de la ficción, sus personajes no son actores, y busca la objetividad para representar la realidad de una manera verosímil al espectador. Nichols afirma:

El documental comienza con la representación concreta de personas y lugares, situaciones y acontecimientos, pero su éxito depende en mucho mayor grado de su capacidad para inducirnos a que deduzcamos enseñanzas de mayor calado, perspectivas más amplias o conceptos más generales a partir de los detalles que nos ofrece. Cada montaje o corte es un paso hacia adelante en una argumentación (1997, p. 60).

Se diferencia intencionalmente de la ficción no siendo un resultado directo de un autor y/o director, quienes a través de actores y escenarios realizan algo creíble al espectador. En este género la alusión a lo real cobra protagonismo y se convierte en el centro de historia. Sin embargo, el mismo no es un reflejo de ella, sino más bien una mirada determinada, alterada por el realizador con la intención de acercarse audiovisualmente a cierta realidad.

En el cine de ficción se manejan materiales que sólo existen dentro del film, creados para el mismo. El documental en cambio, puede contar una historia, trabajando con los restos de un acontecimiento que ha sucedido o que está sucediendo, puede utilizar diferentes estrategias como material de archivo, imágenes filmadas de los hechos u objetos que ayuden a reconstruir una historia, como por ejemplo, las fotos, en el caso del documental *Finding Vivian Mayer* (2013) en el cual se reconstruye una vida oculta mediante fotografías del personaje principal.

Volviendo hacia atrás en la historia, Nichols afirma que el documental incluso ha sido herramienta de vanguardia, comprometiendo mediante la difusión de pensamientos políticos y denuncias sociales, algo a elaborar en el tercer capítulo de este PG.

Desarrollándose desde su creación, el documental fue adquiriendo su teoría y diversas técnicas pudiéndose encontrar diferentes ramas, subgéneros y recursos, como por ejemplo los PT, propios de este género. Diversas plataformas fueron incorporándolo y en la modernidad todavía se sigue utilizando, entre otras cosas, para la investigación, como en sus comienzos.

### **1.2.1 El guión en el documental**

En el cine documental el guión no es un elemento de menor importancia, como muchos realizadores piensan. Guzmán (1998), afirma la importancia de considerar que este género no posee un guión como en la ficción, pero tampoco es algo improvisado en absoluto. Sin embargo, es necesario realizar una escritura de guión con presentación, desarrollo, clímax y desenlace como en cualquier proyecto, que incluya también protagonistas y antagonistas. Incluso es ahí donde se plantean espacios determinados, diálogos, y en el guión técnico, movimientos de cámara que desde sus comienzos son esquematizados para lograr ciertas tomas deseadas en el producto audiovisual final:

Se trata de un ejercicio tan abierto y arriesgado como necesario; es como la partitura para un concierto de jazz; es casi como el común acuerdo de “lo general y lo particular”; es una pauta que presupone toda clase de cambios. Pero sigue siendo un guión. (Guzmán, 1998, p. 2).

Barnouw (1996) también considera que no es tarea fácil llegar a construir el guión de un documental de manera satisfactoria, ya que el factor sorpresa algo normal en el género, es casi una consecuencia del mismo. El director, una figura importante que se retomará en el siguiente capítulo, está obligado a encontrar un equilibrio entre el proyecto pensado previamente junto con la investigación que acompaña al mismo, y a explorar los lugares de filmación para construir una idea lo más cercana posible al producto final. A diferencia de otros géneros, el guión del documental va cambiando, siendo reescrito varias veces a lo largo de su rodaje, siendo necesario destacar que en la ficción es muy poco usual que sea alterado más en un etapa de plena producción.

Según Guzmán (1998), las cuatro etapas del guión en el documental, se dividen en: la idea, la sinopsis, el guión imaginario y por último, la búsqueda de locaciones e investigación. Este análisis se va a centrar dentro de la etapa de búsqueda de locaciones e investigación, ya que ahí es donde el realizador debe elegir el personaje con el que va a trabajar según sus cualidades y condiciones. Es redundante para el entendimiento de esta instancia pasar por las etapas del guión mencionadas, ya que es lo que llevará a buscar distintos tipos de personajes según lo que se necesite para llevar a cabo correctamente la temática del documental que se quiera realizar.

En un comienzo lo que se quiere encontrar es la idea que constituya un punto de partida. Generalmente, el realizador encuentra una historia potencial, conteniendo en el fondo una fábula, un relato que logre captar al espectador. Escribiendo la sinopsis, se relata la historia en pocas páginas, concretando la misma y ayudando a la producción a estimar un presupuesto. Es importante tener en cuenta que todavía la investigación no fue realizada en la sinopsis, por lo que la realización del proyecto no es definitiva en términos de producción en esta etapa.

La investigación previa consiste en convertirse en un profesional adentrado en el tema elegido, ya que mientras más profunda sea la investigación más respaldado estará el contenido y el realizador podrá improvisar desde el conocimiento previo del mismo, teniendo en cuenta que el documental no debe ser obligatoriamente un informativo, sino que puede llegar a ser una reflexión, análisis, observación del objeto o temática planteada, quedando por debajo de un ensayo teórico, elecciones que deberán tomarse por parte del profesional según el enfoque que desee darle a la temática. Ayudará esta afirmación de Guzmán al respecto:

Puede afirmarse que una película documental se sitúa por encima del reportaje periodístico y por debajo del ensayo científico, aunque a menudo utiliza recursos narrativos de ambos y está muy cerca de sus métodos (1998, p. 5).

Esta etapa tiene como resultado la segunda versión del guión, más extensa y con un fundamento más preciso y completo. En este momento es fundamental detectar las fallas

del guión y lo que uno anhela encontrar como meta audiovisual. Terminada la mitad del proceso que recorre esta primera etapa en el documental, comienza un período de localización de los escenarios y personajes, donde se los conoce y se los visita por primera vez. Es en ese momento cuando se confirma el potencial real del trabajo a realizar y se lo transforma a causa de las particularidades que marca el estar en el ambiente donde se filmará. También se prevén imprevistos y precauciones a tomar para facilitar y sacar el mayor provecho del proyecto.

Aumont (1993) plantea que los personajes en el documental son totalmente diferentes a los de las películas de ficción, en las cuales los actores se encargan de personificar profesionalmente un personaje construido y creado especialmente para el film. En el documental, la manera que hay de transmitir sentimientos en los personajes es aprovechando condiciones espontáneas de ellos ya que son personas reales, de modo que la búsqueda de inhibición ante la cámara o de limitación en cuanto a comunicación, es un trabajo que hay que lograr para poder aprovecharlos eficientemente.

León (1999) afirma que se parte de una historia que el personaje puede encargarse de articularla, exponer la temática y concretar el tema, siendo motores si se desea. Su elección es fundamental tanto para la realización y producción del mismo, ya que si ellos no son capaces de mostrar sentimientos delante de la cámara, el espectador no va a recibir el mensaje deseado sobre la temática. De esta manera, el realizador se ve obligado a contar la historia mediante otros recursos narrativos, algo que debe estar pensado previamente como una opción alternativa para no desequilibrar el relato.

La búsqueda de los personajes se centra en descubrirlos para luego construirlos cinematográficamente en base a la idea central. En films documentales de *Disney Nature* dirigidos por Alastair Fothergill y Mark Linfield como *African Cats* (2011), *Chimpanzee* (2012) y *Bears* (2014), se puede apreciar claramente la construcción cinematográfica mediante el montaje con un guión planteado previamente. Los personajes reales que se encuentran en estos films son animales. El recorrido de ellos fue esquematizado

mediante la investigación previa de su desempeño en su hábitat natural, por lo que ese aspecto el guión lo debió tener en cuenta junto con la posibilidad de encuentro y potenciales historias dentro de cada uno de ellos en base a la temática de concientización social y la preservación del medio ambiente en el mundo.

Al trabajar con personajes impredecibles, se puede observar que no siempre éstos ofrecen acción dentro de la pantalla. Hay casos en los que sin abandonar un *set* pueden contar su historia para ser acompañados luego con imágenes, recreaciones con actores o en el mejor de los casos, con ellos en sí.

Si bien no es en esta etapa en donde nace la propuesta de ser posibles PT, es cuando se desarrollan, ya que el uso de este recurso requiere que un personaje tenga potencial de trabajo para cumplir con las características necesarias y llevar a cabo el propuesto recurso.

Un personaje temático debe compartir generalmente opiniones con el director y llegar a una relación en la cual se pueda sentir libre y cómodo, por lo que la selección de ese personaje debe estar proyectada a futuro con un objetivo de lograr esta relación más allá de su situación personal, representando una temática y transformando al personaje del documental en un pilar casi irremplazable a los ojos de la producción y la realización.

En el caso de algunos casos como la serie *My 600 lbs life* (2012-1016), podemos encontrar un plan de producción en el cual un PT tiene una dependencia determinante para el resultado. El objetivo del programa es que una persona que pesa alrededor de 600 libras, comience explicando los diferentes sucesos de su vida que lo llevaron hasta ese peso para luego encaminarlo en operaciones y dietas hasta lograr pesar al menos su mitad. Existen diversos casos que no presentan cambios en su peso, es decir, no se cumple el objetivo puntual del programa, sin embargo desde el planteo del guión, está pensando como una alternativa el narrar igualmente situaciones de este tipo. El personaje es irremplazable ya que una vez elegido va contando su historia junto a su familia en sus comienzos, se lo va siguiendo a lo largo de meses y generalmente se

muestra su entorno e incluso su operación, pero así termine cumpliendo o no el objetivo del programa, hay una alternativa a nivel producción pensada desde el comienzo del planteo del guión.

Para finalizar con las etapas del guión, se encuentra el montaje, en donde los personajes en el documental generalmente pueden convertirse en secundarios, o se puede llegar a manipular una estructura nueva con el material encontrado durante el rodaje. Nunca las premisas establecidas son las que quedan dentro de esta etapa. Aparecen imágenes sueltas, improvisadas, que van tomando sentido y dependiendo de cómo se las posiciona. Es algo común que para juntar diversas opiniones, entrevistas o historias junto con imágenes se utilice un narrador que guíe al espectador sobre el sentido del documental, teniendo en cuenta a la voz del autor y lo que se quiera como resultado.

### **1.2.2 Distintas modalidades del documental**

Dentro del documental se pueden apreciar varias modalidades con las que los cineastas han clasificado diferentes características precisas sobre los posibles tipos de documental. Estas variables se construyen en base a una organización que se utiliza según la temática, director y estructura. En cuanto a la temática, puede variar desde un testimonio histórico o por ejemplo, el deseo de querer mostrar otras culturas diferentes, incluso al ámbito artístico. También, en base a la finalidad que se le quiera dar al film, como por ejemplo en el caso de que vaya dirigido a la televisión o que sea un documental más pensado para un festival. Dependen de estos factores cómo se va a plantear el montaje, ya que el mismo no va a ser igual desde su propuesta dependiendo de la temática elegida, personaje con el que se quiera trabajar y la estructura propuesta por el director a la hora de su pre producción o incluso montaje.

Teniendo en cuenta que el género documental en muchas oportunidades depende de herramientas como el material registrado o agregados narrativos en la etapa de montaje, tal como se ha visto en la etapa de guión de documentales, también es necesaria una

clasificación que sepa agrupar los diferentes tipos de documentales no sólo para contribuir al planteo del mismo, sino para ubicar al recurso de este PG dentro de una tendencia más puntual dentro del género.

Nichols (2001), asevera que existen seis tipos de modalidades para clasificar los diversos tipos de documental: poética, expositiva, interactiva, observacional, reflexiva y performativa.

El documental expositivo se trata de una línea de exposición junto con imágenes. Pero estas imágenes y su interpretación retórica corren en paralelo, en sincronía, complementándose una con la otra. Tomando como ejemplo un noticiero tradicional, es cuando el conductor relata una noticia y las imágenes o tape acompañando pantalla la confirman. Dentro del documental expositivo hay una fuerte intencionalidad por parte de su autor, tratando de lograr un mensaje objetivo y metafórico, mostrando una serie de premisas expuestas, Nichols (1997) sostiene que la misma es más retórica que estética, dirigiéndose directamente al espectador mediante el uso de títulos o locuciones que lideran la imagen y enfatizan la idea de objetividad y lógica argumentativa.

Luego analiza la modalidad de observación, la cual consiste en no involucrarse en absoluto en las acciones visuales delante de la cámara. Es de suponer que este tipo de films documentales tienen una intencionalidad y manipulación posterior en el montaje, pero generalmente no existe un texto previo que guíe el registro de las tomas. Las cosas, personas o expresiones están ahí para ser simplemente observados, creando una total discreción por parte del realizador. Los personajes se comunican entre ellos en vez de dirigirse a la cámara, procediendo a conseguir momentos reveladores de los mismos, tener acceso a ellos sin hacerlos sentir invadidos creando al mismo tiempo una falsa sensación de falta de intervención por parte de la producción, realización y alteración de su entorno.

Nichols luego habla del documental interactivo, que por su parte, es un tipo de representación más directa: el documentalista interviene de manera activa en la pantalla,

aportando su propio recorrido e interpretaciones, contribuyendo a darle sentido al resultado, formando una interacción de diversos elementos, como por ejemplo, el intercambio verbal, las imágenes de testimonio, incluso la utilización del monólogo. Nichols luego habla del documental interactivo, que por su parte, es un tipo de representación más directa: el documentalista interviene de manera activa en la pantalla, aportando su propio recorrido e interpretaciones, contribuyendo a darle sentido al resultado, formando una interacción de diversos elementos, como por ejemplo, el intercambio verbal, las imágenes de testimonio, incluso la utilización del monólogo. Generalmente la interacción gira en torno a la entrevista donde el realizador es un personaje que lleva adelante la indagación sobre la temática del documental. Este formato introduce una sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro real entre el realizador y el personaje filmado.

Por otro lado se presenta a la modalidad poética, donde generalmente se evoca a vanguardias artísticas del cine, adaptando dentro de este modo diferentes representaciones y técnicas: la fragmentación, actos incoherentes, asociaciones ambiguas, impresiones y diversas imágenes que normalmente no crearían la realidad como en las otras modalidades. Esta manera de representación, sin embargo, ha aparecido en varias épocas del género y se puede encontrar incluso en la actualidad, donde se utiliza para crear un tono o estado de ánimo de un personaje y ser más claro con ideas vinculadas a sentimientos, por ejemplo, el dramatismo de un hecho pasado en un momento narrativo de carácter reflexivo o metafórico.

Pasando al documental reflexivo, Nichols afirma que es considerado un documental perteneciente a esta modalidad, aquel en el cual el realizador no sólo se involucra de una manera interactiva sino más bien histórica. El documental no se considera más una ventana al mundo sino una construcción o representación del mismo, ayudando a que el espectador tome una postura crítica frente a cualquier forma de representación. Nichols valora cómo la tipología se plantea más autoconsciente y autocrítica. Dentro de este



modelo, hay dos subdivisiones: la reflexividad política y la formal. La primera opera principalmente en la conciencia del espectador, dirigiendo su atención hacia las relaciones de jerarquía y poder, trabajando con un marco moral, ético y social:

Aquí se hace referencia a esa forma más amplia de conciencia situada en un contexto social. Cada tipo de reflexividad formal puede tener un efecto político. Depende de cómo funciona sobre un espectador o público determinado. Este efecto puede dar con obras cuya importancia está principalmente en el nivel de contenido (Nichols, 1997, p. 77).

En cambio, la formal se adentra en otro tema más allá de la política, pudiendo o no tener sus efectos en este sentido. Es precisamente una modalidad que trata al documental como medio de expresar un mensaje puntual reflexivo de contenido puntual más allá de su temática.

El modelo performativo es el último introducido por Nichols (2001) en su clasificación, cuestionando la base del cine documental tradicional o clásico y a sus fronteras borrosas con la ficción, enfocándose en la expresividad, poesía y retórica y no en una representación realista. En este tipo de films, el énfasis se desplaza hacia las cualidades evocadoras del texto y no tanto hacia su capacidad de representación, acercándose de nuevo a las vanguardias artísticas más contemporáneas.

Es válido decir que el planteamiento del recurso de este PG, podría ser utilizado y adaptado a cualquiera de las modalidades planteadas por Nichols, pero también se puede considerar que en modalidades como la observacional, va de la mano de la modalidad una tendencia a la construcción de este recurso.

Su utilización no influye con las características fundamentales de cada modalidad, sino que puede adaptarse de diversas maneras y al igual que como se explicó anteriormente, tendrá tendencia a la afinidad con las que involucren al personaje y menos a la mirada del realizador o montajista.

### **1.3 Personajes temáticos en el documental**

Desarrolladas ya las definiciones de documental, sus modalidades y guión, es posible imaginar la construcción de los PT en las etapas de preproducción y rodaje de un proyecto audiovisual. En lo que tiene que ver con la posible construcción de este recurso, el guión y la sinopsis se pueden considerar como algo primordial en la elaboración de un film documental que quiera llevarlo a cabo correctamente. Si se pretende utilizar a un personaje como representación central de una temática, es importante encontrar a esta misma en la historia del personaje, procurar que el mismo esté totalmente compenetrado, y en el caso ideal, que se encuentre en la cotidianeidad del mismo. Esta claro que un PT no es algo que se construye a partir de una persona al azar sino algo que se busca, investiga y encuentra en esta etapa previa al rodaje. Los espacios que se utilizan para mostrar una temática junto con este recurso usualmente son los pertenecientes a una rutina del personaje: puede ser su vivienda o lugares que frecuenta, llegando así a mostrar su propia realidad.

Siendo los PT un posible recurso dentro del documental, se puede considerar factible el hecho de encontrarlos en los modelos de Nichols desarrollados anteriormente, es decir, que se puede identificar al posible recurso dentro del género a lo largo de la historia y adaptado de diferentes maneras en todas las modalidades.

En los films en los que generalmente interviene el director, como en los casos de los documentales reflexivos y performativos, el personaje temático generalmente se presenta intervenido a causa de que no sería él sólo quien testifique en la narración a lo largo del film. Sin embargo, puede representar sin problemas la temática y funcionar en un documental como recurso, incluso también dependiendo del modo en el cual se lo presente, por ejemplo: puede ser una voz en off que se agregue en una instancia más tarde o puede ser que el personaje se presente en modo de entrevista en la mayor parte del documental.

En el caso de los films pertenecientes a las modalidades observacional y expositiva, es posible considerarlas como ideales para la posible creación y desarrollo de los PT, ya que generalmente el realizador se hace a un lado delante de la cámara y deja expresar a los personajes libremente. Esto contribuye no sólo a la sensación de intimidad con el espectador, sino también a la del personaje. Lo que si es necesario tener en cuenta para el desarrollo del recurso en este caso, es establecer una relación con el personaje previamente con el objetivo de que el mismo se muestre a cámara sin que se sienta observado o intimidado.

En la modalidad poética, se daría el caso más contradictorio, pero sin dejar de tener en cuenta que es posible su adaptación dentro del documental perteneciente a ésta o cualquier categoría.

Considerándose entonces la más inusual en presencia de los PT, es la que menos necesita o requiere visualmente de la utilización del recurso, se puede llegar a presentar en casos, por ejemplo, de elección de una vanguardia como puede ser el surrealismo y a una persona que ideológica e históricamente pueda compartir una historia representativa de este arte, junto con pinturas y material abstracto o experimental en donde podría llegar a transformarse en un personaje temático representando sus sentimientos a través de su propio arte. O también, sin ser necesario que el personaje sea un profesional del arte, tomar una corriente como el pop y mostrar a una persona que lo represente en su vida cotidiana, adhiriendo obras o simbolismos representativos de la temática a tratar.

Más allá de la tendencia de este posible recurso se puede afirmar que dichos personajes pueden observarse en otros de estos modelos ya que las categorías creadas por Nichols están basadas en la combinación de variables y estilos de filmación y prácticas de materiales, algo no redundante para llevar a cabo el recurso analizado en este PG.

Este capítulo tiene como uno de sus objetivos demostrar que habiendo diferentes modalidades, estrategias y etapas dentro de un documental, los PT serían capaces de adaptarse a este género en cualquier proyecto.

En el caso de la etapa de pre producción, Guzmán(1998) plantea que el realizador es quien tiene que tomar en cuenta al recurso y a las etapas vistas para la construcción de los considerados PT, algo para tener en consideración dentro de los siguientes capítulos y para la formación de este recurso. Las pautas para la incorporación y definición de los personajes temáticos toman a este capítulo como el comienzo de su elaboración, sin tener en cuenta la etapa de rodaje. Para ello, la introducción del género, la etapa de guión e investigación son procesos fundamentales en la pre producción y teoría del género para el entendimiento claro del ensayo.

Es importante tener presente la etapa de investigación propia del guión documental para luego pasar a la figura del director, que desde esas instancias está construyendo al posible personaje temático representante de la temática del film, al cual seguirá a lo largo del rodaje para luego tener una post producción lo más parecida, o en lo posible incluso mejor, a la idea previa.

#### **1.4 Documental con diferentes propósitos**

Dentro de la primera etapa llamada desarrollo de un proyecto audiovisual, es cuando se realiza la propuesta de una película. Según las características y requerimientos de la misma, se va a plantear una serie de propósitos de producción que determinarán enfoques y objetivos en base a lo que se quiera transmitir dentro del film. Esto quiere decir que desde esta instancia temprana del proyecto va a definirse a qué público va a querer ser dirigida la película, en dónde piensa ser proyectada y si se verá en teatros, cines o festivales. Aspectos determinantes para definir todos estos factores son los propósitos.

Fue mencionado que el recurso a plantear en este PG, puede relacionarse directamente con un género cinematográfico específico: el documental, por lo que desde la pre producción de un proyecto perteneciente a este género, el realizador va a tener en mente a qué clase de público quiere dirigir su contenido y por qué. Es relevante no confundir a

estos propósitos con los objetivos del mismo que pueden variar según las metas de cada productora y realizador dentro de un film.

Según León (1999), el propósito específico del proyecto va a variar según la respuesta a preguntas como: a qué público va dirigido, cual es el objetivo y con qué interés va a realizarse. Todos estos factores se irán relacionando con el planteo que el profesional seleccionará para el contenido final de su film. A partir de condicionamientos como lo que pida la productora, en el caso que el documental se vaya a trabajar con algún famoso, o incluso hasta si el profesional es una figura fundamental para el documental. Estos planteos suceden en toda la etapa de creación del proyecto. Con qué interés es cómo se va a definir el proyecto en base a si es comercial, institucional, cultural, turístico, histórico, etcétera.

Características como la temática, locación y equipo, son determinantes para la realización de los PT, sin embargo en el caso del propósito que desee adquirir el documental, el recurso es quien va a verse alterado, a causa de que es un factor que condicionará la construcción de un personaje y del documental en su totalidad. En definitiva, varía el consumidor al que va a ser dirigido un proyecto dependiendo de su propósito.

Refiriéndose a los documentales etnográficos, por ejemplo, relacionados a una biografía étnica como su nombre lo indica, es importante diferenciar dos corrientes que pueden diferenciarse fuertemente en base a su propósito: con fin comercial o cultural. Es en este capítulo donde se van a desarrollar las dos corrientes que varían en el género para diferenciar y reconocer cómo y por qué afectan al recurso de este PG.

#### **1.4.1 Propósito comercial**

Dentro de lo que se considera propósito comercial, Quesada (1996) afirma que un documental puede ser esquematizado de diferentes maneras. En el caso de realizar una temática de moda o estilo de vida por ejemplo, se lo piensa para el consumo. En esta

subdivisión se va a tratar la serie documental titulada *I am Caitlyn* (2015), un proyecto pensado desde su comienzo como un producto comercial. En este caso el personaje temático sería Caitlyn Jenner, quien expone su cambio de género frente a las cámaras. Este documental etnográfico representaría a través de ella la cultura norteamericana.

Desde un principio, se considera al programa de manera comercial empezando por ser producido por Bunim/Murray Productions, una empresa muy reconocida que siempre ha operado con cadenas de televisión de consumo masivo. En el ejemplo , el proyecto fue pensando para la cadena de E! Entertainment, una de las más reconocidas dentro de la actualidad. Luego se infiere que el programa se considerará en un horario para todo público, siendo transmitido los domingos en dicho horario , por lo que se resalta más el propósito, que ha sido planteado desde un comienzo, el de popularizar el show, concentrándose en el rating y las ventas que el mismo pueda generar luego. Caitlyn Jenner por otro lado, siempre tuvo una vida expuesta a las cámaras y mediante su cambio reciente era seguro que el proyecto iba a tener éxito, como lo tuvo, desde su estreno. Fue un desarrollo puntualmente comercial, sin esta historia, ni personaje no hubiera existido programa.

A pesar de estas connotaciones comerciales que encontramos en el reality señalado , se puede plantear su comienzo como *spin off* de *Keeping up with the Kardashians* (2007-2016), sin embargo, el tratar y compartir problemáticas de trastornos de género lo hace también perteneciente a la segunda división de propósitos, el cultural.

#### **1.4.2 Propósito cultural**

Cuando un documental es considerado de propósito cultural, se refiere a que en su predominio se puede llegar a pensar de modalidad informativo, observacional. Considerando al director mencionado anteriormente, Flaherty, se podría considerar que lo es, ya que en sus objetivos principales estaba mostrar otras culturas a través de la cámara.

Para centrarnos en los documentales etnográficos, y puntualmente en los PT, encontramos al ya mencionado *Brian on the boulevard* (2006), del cual simplemente observamos como difusión el canal de Youtube perteneciente al realizador, que como propósito cultural, quiso mostrar una parte audiovisualmente oculta de Estados Unidos, California, a través del personaje temático de Brian. Considerando que sólo tendría ganancias en festivales y en el caso de tener repercusión en YouTube, es válido decir que si bien hay dos propósitos diferentes puede llegar a ser uno el predominante y otro el secundario.

El grueso de los mejores filmes contemporáneos se siguen proyectando fuera de los mercados tradicionales del cine comercial. Los canales de distribución representados por estas salas alternativas todavía operan dentro de un universo paralelo a los circuitos habituales de su distribución cinematográfica. (Sichel, 2003, p. 31).

En los dos ejemplos vistos encontramos un personaje temático con distinto tratamiento según las preguntas que hay que considerar para definir el propósito a exponer: a qué público va dirigido, cuál es el objetivo y con qué interés va a realizarse. A partir de estas preguntas se va a formar un proyecto determinado, que sí tiene incidencia en la construcción de los PT, ya que son cuestiones que van a definir el formato, público y enfoque que va a requerir el personaje en su simbolismo.

## **Capítulo 2. La dirección en el cine documental**

La figura del director toma un papel muy importante dentro de la cinematografía. Cada uno debe representar su visión de la historia elegida y hacerla propia para ser llevada a la pantalla grande. Es importante y determinante para un guionista o productor la elección del director ya que es el que se va a encargar de transmitir la narración al equipo de producción y técnico, los cuales van a llevar a diversos departamentos como fotografía, arte, producción, etcétera.

Cuando se trata de la figura de los actores en una película de ficción, es el primer asistente de dirección quien está a cargo de ellos y se encarga de diferentes etapas como la de casting y rodaje. Es decir, que junto con el productor y el director, es quien carga la responsabilidad sobre la elección de los mismos.

Siendo el director el que puede darles ciertas indicaciones e información sobre los personajes para adentrarse, personificar y transmitir en la pantalla, al tratarse con actores, usualmente un profesional puede esperar que los mismos cumplan con sus respectivas indicaciones y que sean lo más cercano al guión posible delante de la cámara para sacar su mayor provecho audiovisual, teniendo estudiadas técnicas de interpretación del guión, entendimiento del personaje y actuación en base a indicaciones por parte del profesional.

Sin embargo, en el cine documental, la figura del director mantiene otra relación con los personajes del relato, quienes están en el momento de grabar no son actores sino personas generalmente no acostumbradas a estar delante de las cámaras y quienes deberán transmitir en la pantalla cómo son realmente, por lo que hay diferentes criterios a tener en cuenta para su selección. Generalmente en la pre producción de un documental que tiene a los personajes como figura principal y motora, se suele planificar un afianzamiento previo y continuo a la investigación de la temática.

Repasando lo mencionado en el capítulo uno, es el director quien busca a los personajes que van a representar el guión mediante una investigación compleja de la temática



elegida en la etapa más temprana del proyecto. Es ahí en donde se indagarán personas que transmitan y representen la temática para ser escogidas en función del enriquecimiento que puedan darle al documental. Es importante tener en cuenta que el género busca representar la realidad, mas nunca podrá representarla formalmente a causa de que la misma está alterada desde el momento en el que traspasa la cámara, incluso desde la idea, donde la realidad del director junto con un sinfín de elecciones siempre van a interferir con el documental y cómo llega a su espectador siendo algo planeado con una opinión, intención y visión determinada.

Según Michael Rabiger, en el *Tratado de Dirección de Documentales* (2007), se analiza al oficio del director desde la perspectiva de las decisiones, ya sea en un documental o en cualquier película, es él quien va a tomar partido sobre el espectador, planteándolo de esta manera:

Las películas –como cualquier obra de arte- sólo pueden surgir a través de una serie de decisiones más o menos conscientes y responsables. Una película que representa cualquier proceso humano, ya sea un partido de tenis, o un caso ante un tribunal, o una revolución, debe ofrecer no sólo unos antecedentes pasivos, sino también un relato activo y persuasivo. (Rabiger, 2007, p. 14).

La cita presentada tiene como objetivo demostrar que el espectador siempre va a esperar que cada plano tenga sentido y coherencia, un propósito, convirtiéndose en el trabajo del director que así sea, el mismo decidirá que es más conveniente a la cámara: desde espacios, estética y por supuesto, caracterizaciones. Puntualmente si se habla del género documental, encontramos un caso especial en cuanto a la formación de un proyecto, ya que el realizador buscará simular una sensación de fluidez en su película, buscará una presentación que simule la realidad en las acciones y temporalidad. Pero la manipulación sin duda tiene una presencia fuerte por parte de la figura del director, tanto en el documental como sucede en cualquier film.

En el siguiente este caso, Rabiger se refiere a un realizador totalmente comprometido, adentrado en la temática y en su objetivo dentro del proyecto, totalmente dispuesto a una profunda y extensa investigación previa.

Dirigir exige un discernimiento evolucionado, un conocimiento tanto del universo que se está filmando, como del proceso que se pretende presentar. ¿Cómo se consigue? A base de práctica. De manera que se debe aceptar que un primer trabajo resulte pobre e ingenuo. (Rabiger, 2007, p. 14).

Particularmente estos conceptos servirían para la posible creación de los PT, ya que el realizador va a tener que introducirse en la cosmovisión de un personaje real, dentro de un mundo real y con una realidad seguramente diferente a la de él mismo.

Es Fundamental tener en cuenta las afirmaciones de Rabiger para un resultado audiovisual óptimo: la obligación de adentrarse en una temática desconocida con un largo compromiso para lograr un conocimiento previo sobre la temática a investigar. El trabajo de campo, no siempre obtiene los resultados esperados, o en el caso del recurso de este PG, no encuentra un personaje temático adecuado. Éstas son diferentes circunstancias en las que debe ponerse un realizador antes de empezar a grabar un documental.

Es importante tener en cuenta que la investigación no va a ser fácil ni positiva si el profesional no está comprometido con la información y con el mundo que quiere mostrar en la pantalla. Tal como el guionista en la ficción, el cual conoce la historia más que nadie en el set, el director va a conocer lo que está en pantalla y muchísimo más de lo que le llega finalmente al espectador. Siendo el resultado sólo una parte de su investigación y teniendo como resultado no sólo el material audiovisual sino una experiencia de vida nueva en cada proyecto.

No existe una fórmula para saber cómo un documental va a terminar resultando en cuestiones de contenido a nivel exacto, lo que va a funcionar depende de cómo se ven las condiciones y las grabaciones en un proceso no lógico, sino espontáneo en el caso del género mencionado. Sin embargo, se puede considerar al mismo como una

construcción subjetiva, ya que así se utilice la observación como concepto principal, el realizador va a ser el que controle el contenido que llegue al espectador.

Teniendo en cuenta estas cuestiones, es fundamental destacar particularmente a los PT de la mano de la figura del director, teniendo en cuenta al documental como género cinematográfico y al guión de este género, no van a tener el tratamiento de un personaje en el documental clásico, ni mucho menos en una ficción con actores ya que es otro concepto el que se plantea desde su pre producción (idea).

Para el desarrollo de un personaje temático en el documental, la figura del director siempre va a ser crucial, siendo el motor de los mismos e incluso siendo éste quien los construye, busca y luego altera en etapas como la post producción. En el caso de por ejemplo, no tener una buena relación entre el director y el personaje o si la elección de un personaje temático resulta con características difíciles para poner frente a la cámara, indudablemente se va a ver reflejado en el resultado del film.

Lo que se verá a continuación es cómo nació la curiosidad del género documental de la mano de la dirección y los primeros profesionales que contribuyeron a la creación y consolidación del género.

## **2.2 Antropología y dirección**

A lo largo de la historia se considera que el cine como tal nació junto a los hermanos Lumière documentando la salida de los obreros de su fábrica de la mano del cinematógrafo que les permitió realizar el registro de estos personajes. Se puede llegar a considerar que esos registros son documentales y que los hermanos Lumiere fueron documentalistas. Pero el concepto de documental en su definición formal aún no se acercaba a ser instaurado y mucho menos el etnográfico.

En el pasado, el cine documental ha sido usado a menudo para documentar lo exótico: gente de lugares remotos sin contacto con lo que llamamos civilización. Este hecho presenta ventajas y desventajas. La ventaja para los pobladores urbanos consistió en permitirles conocer seres que, de otra forma, probablemente nunca hubieran conocido. (Prelorán, 2006, p. 18).

Según Nichols (1997) en *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el Documental*, en los primeros documentales reconocidos dentro de la historia de la cinematografía, se observa que la figura del director se presenta de una manera predominante en la narrativa del concepto principal como al igual que en la ficción. Hay diferentes figuras importantes que desarrollaron el género de una manera que el mismo en sus comienzos pareciera más una investigación antropológica, hasta llegar a lo que es hoy en día: una búsqueda de representación de la realidad en audiovisual. A partir de una figura mencionada en el capítulo uno, se encuentra al director Robert Flaherty considerado por muchos el primer documentalista de la historia, esto no quiere decir que lo sea, sin embargo muchos cineastas consideran al documental formalmente con su obra *Nanook, el esquimal* (1922).

Este director sea o no el primer documentalista profesionalmente reconocido, tiene mucho que aportar a la figura del director en el género, ya que su visión de las temáticas con las que trabajó y el material que buscó poner delante de la cámara, siempre estuvo pensado para lograr un documental clásico.

Comenzando desde la antropología, hay que aclarar que Flaherty no era antropólogo. El cineasta buscó representar a diferentes culturas para ser mostradas a las clases civilizadas, y no dentro de lo que es la decadencia y diferencia social, sino dentro de la majestuosidad cultural y originalidad de las mismas, considerándose hasta hoy como uno de los padres del cine etnográfico con obras como *Tabú* (1931) y *Elephant Boy* (1937).

Hicks (2007) nos introduce con Dziga Vertov como otro cineasta que consideró que la cámara sea un ojo abierto a lo desconocido presentando diversas culturas e ideologías ignoradas y proponiéndose buscar e indagar con el propósito de conocimiento y experimentación. Llevando lo artístico a un segundo plano y tomando el resultado como una investigación científica, también dejaron como prioridad recursos formales del cine

clásico como la narrativa, fotografía y arte, fundamentando que no contribuían a la representación más allegada a la realidad que querían mostrar.

Jean Rouch fue otro cineasta importante para estos documentales ya que sus planteos conceptuales hicieron hincapié en temáticas polémicas como el colonialismo, la explotación y la diferencia de clases. En su film *Moi, un noir* (1957), se puede apreciar por primera vez a la figura del colonizado, manifestando su explotación y expresando al mundo su situación de carácter concientizante.

No encontrando como propósito el hacer una biografía de los tres directores mencionados, es importante tenerlos en cuenta en especial en esa etapa de sus carreras para demostrar como contribuyeron a la creación y desarrollo del documental.

Cada uno teniendo en contra a la política en un primer lugar, se debe tener en cuenta que en aquellos años no había tanta libertad de expresión como en la actualidad por lo que realizando esta clase de documentales anti imperialistas, muchos cineastas tuvieron a su gobierno en contra y muchas trabas para realizar su trabajo. A pesar de ello, continuaron con su propósito social y lograron llegar a excelentes resultados en la historia del cine, siendo pilares para nuevos directores que fueron modificando y cambiando diversos aspectos del género hasta la modernidad, y al mismo tiempo continuando con ideas como la crítica social, experimentación, etcétera.

El holandés Joris Ivens fue uno de los documentalistas más comprometidos con el propósito social. Influenciado por directores como Flaherty y Vertov, realizando obras con un objetivo experimental de denuncia, reflexivo. Convirtiéndose en eterno viajero y preocupado por conflictos políticos, económicos y sociales, buscó dar testimonios por todo el mundo. *Tierra de España* (1937), es el film que posiblemente despertó más interés en el público mundial, ya que tocó el tema de la Guerra Civil española, adentrándose en la ciudad de Madrid y presenciando aspectos de la lucha armada, también exhibiendo con la colaboración del campesinado, y mostrando diferentes caras de la guerra.

Es interesante destacar que cada director a su manera logró transmitir y construir partes del documental probando y arriesgándose en cada trabajo. Internándose en un mundo nuevo llevados por el instinto ya que no había antecesores, sólo ideas sin concretar. Si bien cada uno tuvo su opinión y visión de la función del documental como género, sin sus obras no hubiera sido posible una construcción formal del mismo, ni tampoco del cine etnográfico.

Para Nichols (1997), los directores siempre fueron los que se encargaron de indagar en las posibles alternativas e ideas para el género, llevándolo adelante con escasa e incómoda maquinaria (las cámaras eran transportables pero no al igual que ahora) y con poco o nada de personal a diferencia de la industria relacionada con la ficción. La búsqueda de visualizar lo desconocido, de transmitir un mensaje, de hacer política o de experimentar, fueron los caminos que tomaron estos cineastas para sus obras, no siendo un registro de la sociedad, sino más bien de un cineasta.

## **2.1 Relación director-personaje**

Luego de hablar del director, la antropología y de cómo nacieron estas posturas, se puede llegar a lo que es la búsqueda de la mirada en el cine. El director siempre está buscando y encontrando una mirada para la temática o guión que se quiera representar.

En la ficción se encuentra un mismo guión representado por su director. Una misma película con diferente director puede transformarse en un mundo distinto, y esto tiene que ver con la mirada del mismo, de cómo le llega la historia y cómo decide representarla.

En el caso del cine documental, esta visión la tiene el director sobre una temática y en el caso de los PT se puede compartir o no la misma visión. Lo importante es el que el director es quién elige y decide transmitir la visión propia del personaje que va a recibir el espectador.

Profundizando en la figura del director y el personaje, siempre se van a encontrar dos posturas que van a ayudar a lograr esa mirada que el profesional está buscando. Una de

ella es la del observador y otra es la del observado, conceptos que incluso se respaldan en términos antropológicos.

El director toma la postura de quien investiga y estudia a los personajes que van a contribuir en la temática del film, y se pone en una posición de observador manteniendo una relación que lleva cierto tratamiento y tiempo, con el propósito de ver si el personaje elegido es apto para lograr un contenido visual deseado.

Al no trabajar con actores, es otro el proceso que los directores tienen que tener con los personajes u observados en este caso.

La construcción de una relación es importante dependiendo de la temática y del personaje que se quiera mostrar delante de la pantalla. Para lograr un resultado es conveniente para un director pensar previamente si el personaje tiene el potencial para dar buenos resultados o si su inhibición podría ser determinante en el resultado audiovisual teniendo en cuenta que no es lo mismo tratar con una persona que está acostumbrada a las cámaras, que con una persona por ejemplo externa a la civilización moderna.

### **2.2.1 Modalidades según Bill Nichols**

Dentro del cine etnográfico hay varias posturas que el observador puede tomar para adentrarse en el personaje que va a aparecer en la pantalla. En el documental *Petit à petit: Lettres persanes* (1971), Rouch intercambia estos papeles presentando a una serie de personas provenientes de África con una postura de etnógrafos y por otro lado a los parisinos, como un objeto de estudio.

En su texto titulado *Introducción al documental*, el cineasta y escritor Nichols (1991) separa en modalidades las diferentes posturas que puede tener el documental según la relación entre el observador y el observado. En total serían seis: expositiva, poética, reflexiva, observacional, participativa y performativa.

La primera denominada expositiva se basa en una construcción fundamentada en el argumento por imágenes. Más retórica que estética, la misma enfatiza en la objetividad y argumentación teórica, dirigida directamente al espectador a través del uso de texto. Generalmente en ella se encuentra Flaherty con una posición del observado que se limita a la educación con sustento teórico de por medio. Nichols afirma que esta modalidad pertenece al ensayo clásico, la forma más eficaz y funcional de transmitir información. Utilizando las imágenes como un modo de argumentación, haciendo hincapié en la impresión de objetividad.

La segunda es llamada poética, vinculada con las vanguardias cinematográficas, incluye artefactos representativos de otras artes. Tiene como objetivo el crear más bien un estado de ánimo en el espectador, esta modalidad es la más alejada del observado, ya que en su mayoría da importancia al arte.

La modalidad reflexiva tiene como función tomar conciencia por parte del espectador por medio del film, lo que pretende es que el espectador construya una opinión propia del film e interprete el mismo y a su mensaje para reflexionar. El observador en este caso es parte de un mensaje más allá del mismo. Aclarando un poco los conceptos, en *La representación de la realidad*, Nichols afirma:

El documental reflexivo (Diga Vertov, Jill Godmilow y Raúl Ruiz) surgió de un deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y de poner a prueba la impresión de realidad que las otras modalidades transmitían normalmente sin problema alguno. Ésta es la modalidad más introspectiva; utiliza muchos de los mismo recursos que otros documentales pero los lleva al límite para que la atención del espectador recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto. (Nichols, 1997, p. 66).

Como menciona el autor anteriormente citado, el efecto es algo importante en esta modalidad. La causa de las imágenes y del personaje, generalmente va a tener como propósito una enseñanza o mensaje al espectador. Por lo que esta moraleja va a estar presentada y presente a lo largo del film.



No tiene como obligación ser una concientización formal, en el caso del documental político, puede ser un ejemplo el de protesta, manifestándose en contra de corporaciones y posiciones políticas, denunciando socialmente y dando a conocer posturas alternativas desde un punto de vista determinado.

La modalidad observacional presenta entre sus realizadores más reconocidos a Jorge Plerorán, siendo un extremista en el método en el cual el director se transforma en un *outsider*, un desconocido para la sociedad filmada, tratando de percibir la pureza del testimonio ante la cultura indígena y otras comunidades que por lo general no están acostumbradas a un artefacto como el cinematógrafo. El cineasta se limita a filmar y no interferir con lo que sucede ante la cámara, siendo invisible para el espectador. El propósito principal según Nichols, consiste en permitirle al espectador presenciar lo que el personaje está haciendo más allá de la presencia de la cámara. Esta modalidad consiste en ceder el control del realizador al personaje, en la no intervención y la simulación de realidad auténtica de la mano del montaje.

Según Nichols, estas modalidades tienden a combinarse y alterarse dependiendo de lo que requiera el film, una exploración puede también tornarse a otra modalidad que antes no estaba planteada.

Por último, la participativa viene junto al ejemplo del cineasta Jean Rouch, buscando nuevas respuestas de los sujetos, y creando mejor un intercambio intercultural.

Se intenta no aparentar mucho la producción del hecho ni posicionándolo en determinada temporalidad con el objetivo de que el espectador sienta cierta espontaneidad en el intercambio entre el observador y el observado. La figura del director toma un papel importante delante de cámara ya que el mismo va a guiar al espectador en el film, es decir, que él mismo será el encargado de llevar adelante el film con él como personaje principal o secundario. Incluso en varios casos la cámara puede ser objeto de consciencia para el espectador.

Estas dos últimas son las que contribuyen en una papel claro a la importancia del personaje en el documental, ya que sin personajes, la observacional por ejemplo, no tendría construcción alguna, como tampoco el documental etnográfico. Es en esta modalidad donde los personajes temáticos encuentran lugar dentro del film. Dependiendo de la propuesta del proyecto, el profesional va a tener algunas modalidades como tendencias a causa de que las mismas suelen presentarse en ciertas temáticas, estilos y contenidos. En el caso de los personajes temáticos si bien podrían adaptarse a cualquiera, generalmente están presentes casi como requerimiento en la modalidad observacional.

### **2.2.2 Otras posturas alternativas**

Luego de haber visto las modalidades según Nichols, se puede separar y distinguir posturas muy diferentes dentro del documental, sin embargo para otros autores existen modalidades y estilos más allá de los planteados por el autor y cineasta visto en el texto anterior.

Diferentes realizadores como Rouch, Ivens y Guzmán, plantearon al documental desde otras posturas para la clasificación dentro de diversos aspectos del género.

Contando con factores desde la producción, comercialización y contenido, los autores fueron clasificando y marcando nuevas maneras en las que se puede dividir al documental. Se consideran las modalidades del historiador y crítico de cine, Bill Nichols como las principales para muchos cineastas aunque existan casos de otros autores como por ejemplo el documental científico, el cual centra su contenido en la transmisión e conocimiento científico y prácticas para otro tipo de profesionales con conocimientos previos. Por otro lado, el comercial junto con su distribución como modalidad, se puede considerar como un estilo que conforma diversos aspectos que ayudan a una construcción de clasificación según otros cineastas con diferentes opiniones. También encontramos figuras como el documentalista Jean Painlevé, que separa al documental

según el interés de su contenido en: problemática social, autobiográfico, médico, jurídico, arqueológico y otros campos del conocimiento humano. El mismo autor también separa el género según el modo o intención al abordar encontrando en esta clasificación el documental divulgativo y de entretenimiento, entre otros.

En el caso de Jean Rouch, por ejemplo, encontramos una visión diferente a lo que Nichols (2001) llama modalidad observacional, afirmando que en realidad las situaciones eran provocadas desde el momento en el que un realizador pone la cámara en cierto lugar que sabe que filmará material interesante tal como una situación, espectáculo, etcétera.

En varios de sus films se pueden observar distintas modalidades más allá de las del autor que se mencionó anteriormente. La meta observación, por ejemplo, podría ser una postura diferente, ya que dos realizadores sosteniendo una cámara cada uno y grabando entre sí su interacción podría ser una posibilidad no planteada anteriormente. También en el caso de John Alpert, junto a *Hard Metal's Disease (1987)* donde el realizador traduce mientras un personaje habla sobre su enfermedad siendo la única interacción con el público que el espectador recibe de parte del profesional.

Los PT no serían dependientes de estas modalidades por lo que este PG tomó en cuenta a la clasificación clásica de Nichols para presentar diversos ejemplos según distintas posturas del género.

La realidad es que Nichols (1997) planteó una clasificación con características que podrían llegar a adaptarse a muchas variedades de documental, y tal como él mismo afirma, éstas pueden mezclarse y unirse según el requerimiento de cada realizador. Pero en el caso de cineastas que no están de acuerdo o no coinciden en la clasificación, los documentales siempre van a compartir diferentes características que desafíen posibles formas de clasificación. Más en la actualidad, donde formatos como el reality, están incorporando otras características desde el cine documental.

### 2.3 La dirección y el uso de los personajes temáticos

Habiendo tocado como temáticas al documental en sus comienzos, cómo la antropología llevó a la experimentación de los cineastas en el género y luego a la figura del director con las grandes influencias y modalidades junto a la figura del observador y observado, es donde llega ahora a darle importancia al lugar que llevan los PT en todo esto. A partir de ello, Céspedes menciona:

No hay una frontera rígida entre el documental y la ficción, no están separados sino que se complementan [...] a diferencia de la ficción, nosotros no utilizamos actores, tomamos personajes de la vida real. No existe una idea preconcebida o un guión ya que nuestro guión es la realidad y mediante nuestras observaciones vamos modificando la realidad, tratando que los personajes realicen una representación de lo real. (Céspedes, 1995, p. 73).

El director particularmente en los PT tiene la responsabilidad de construir desde un comienzo a estos personajes, teniendo en cuenta que el elegido va a tener que representar una temática determinada y que su opinión sobre la misma se va a ver plasmada en la pantalla o por lo menos inicialmente la idea es que lo haga.

Guzmán(1998) analizó a partir de la idea del film, cuándo el director ( luego de haber hecho la investigación necesaria,) el personaje temático elegido puede o no entablar una relación con la figura del observador, no siendo necesario pero muy considerable, ya que si en un documental se va acompañar o tomar en cuenta a una persona en particular, es conveniente una relación con el personaje para su inhibición, al igual que un ejemplo que se analizó en el capítulo uno, el protagonista de *Brian on the Boulevard: The Story of a Hollywood Hustler* (2006), donde se encuentra un personaje que sin la necesidad monetaria o en el momento inadecuado, no habría dado ningún tipo de información sobre su situación de drogas y prostitución. El director debió viajar junto a él presenciando hechos y viendo una vida totalmente perdida en la adicción a la heroína. El contenido logrado con este documental es llamativo en su mayoría por la relación del personaje con la cámara, se nota su necesidad por el dinero y sólo en oportunidades alejadas de su sobriedad cuenta los hechos más atroces que ha vivido y en ocasiones expone al director

(único en equipo técnico) a situaciones de riesgo.( llegando a mostrarle sitios que pocos conocen o sólo personas en su situación de calle y prostitución frecuentan) Presentándole diferentes personajes de la noche, es inevitable pensar en la clase de relación que el director trató y construyó con el personaje para que el mismo llegara a compartir momentos tan oscuros de su vida. Por otro lado, el personaje de Brian buscando su recuperación de la mano del director logra entrar a rehabilitación, pero la figura del observado es ahí donde se detiene: en los créditos afirma no haberse contactado más con el personaje de Brian. Es remarcable la clase de profesionalismo que un director debe tener para tratar ciertas temáticas como las del documental etnográfico. Por esto particularmente en los PT como Brian representando a la droga en la sociedad, se debe remarcar a la figura del director como motor de los mismos ya que desde el comienzo hay un planteo observacional y se mantiene constantemente durante todo el film.

Otro caso distinto sería realizar un documental como *Lindsay* (2015), un reality tv, en donde la protagonista principal Lindsay Lohan podría ser considerada un personaje temático a causa de que representa características puntuales y al mismo tiempo todo el show gira en torno a ella y su ideología/visión de esa situación. En este caso se puede observar a un persona que no tiene intención alguna de tener una relación con el director, es más, el director no tuvo acceso a la estrella que en muchos casos no se presentó a grabar y tuvo innumerables inconvenientes con la productora Oprah Winfrey Network, creando un producto final que no era el esperado por la protagonista, se aprecia así la falta de interacción y de planeamiento con el director siendo él menos que un observador, sino tal vez uno más del equipo técnico.

Si bien a la hora del montaje pueden ser alterados severamente, los PT generalmente son quienes determinan como van a ser vistos en pantalla, siendo la temática lo primero que elige el director, encontramos casos como el documental biográfico *Tig* (2015), en

donde encontramos a un personaje particular: una comediante que tras sufrir enfermedades como una rara infección llamada C-Diff y posteriormente cáncer, decide realizar stand up tocando estos temas de forma humorística. En este caso, se tratan temas fuertes que en documentales clásicos pueden hallarse como en un documental informativo, a un personaje en su tristeza compartiendo la historia junto a varios apartados textuales informando sobre su condición y riesgos que el paciente corrió a lo largo de su tratamiento junto a cuan horrible fue su experiencia. Sin embargo, en éste encontramos un personaje que toma temáticas como la muerte, enfermedad y depresión de manera seria pero en forma humorística, dándole a estas cuestiones un enfoque diferente, condicionando al resultado de manera directa, ya que el realizador no tendría otra alternativa más que sacar al personaje temático de su visión de las cosas, transformándolo en una figura externa al recurso.

Es el director quien se debe encargar de respetar estas posturas o alterarlas para obtener un resultado mejor, en el momento que el personaje no haya dado contenido audiovisual útil. Se debe tener en cuenta que en el caso del recurso de este PG, la temática va a tomar partido en el film, transformándose en lo principal, en el ejemplo de *Tig*, son varias las temáticas que toca la película, siendo sus tragedias, suceso y progreso lo principal que trata el documental.

Teniendo en cuenta a esta clase de historias reales que pueden presentarse y son interesantes para el espectador, es importante tener presente que si bien la idea de pre producción es conseguir una persona fiel a la temática, sin embargo, existen casos que desde un principio plantean a la idea del director queriendo captar una historia encontrada previamente y teniendo como objetivo del profesional captar la esencia al natural del PT.

### **Capítulo 3. Desarrollo del recurso a través de la historia**

Si bien se ha mencionado que los personajes temáticos pueden identificarse desde los principios de la cinematografía, se puede considerar que tuvieron un desarrollo paralelo al documental clásico.

El posible recurso utilizado por los realizadores puede llegar a considerarse elegido como uno entre muchos otros también presentes para transmitir diferentes temáticas a lo largo de la historia por lo que su desarrollo no sólo incluye diversas plataformas sino una transformación y evolución del recurso en sí, a causa de que tanto la realización, como las temáticas y los profesionales fueron cambiando. Teniendo que ver el transcurso de historia mundial, como también el desarrollo de la tecnología al paso del tiempo, se puede afirmar que cualquier producto audiovisual se ve afectado de acuerdo a factores contextuales, al igual que el recurso planteado en este PG.

Observando obras de diferentes realizadores se pueden identificar a los PT, encontrando desde un principio un modelo de los mismos utilizado para compartir culturas desconocidas, experimentos antropológicos, su uso dentro del documental junto a un formato inexperto, descuidado y expediciones que certifican hechos de la mano de diferentes personas reales.

Por muchos años, se trataron temáticas de poca complejidad ya que se dependía de un realizador, equipamiento y conocimiento para llevar a cabo un proyecto que comúnmente tenía un escaso respaldo económico. Tanto los investigadores como cineastas mantenían un presupuesto acorde a un experimento antropológico más que a una producción cinematográfica.

Nichols (2001) habla del personaje dentro del documental en sus principios, cuando simplemente era un objeto de observación destinado y pensando para un público popular, con el propósito de una experimentación y expedición destinado al profesional creador y teniendo como producto la admiración del público junto con la rareza del observado.

En el caso del realizador Joris Ivens, encontramos el film *Tierra Española (1937)*, considerado una reliquia histórica para el documental ya que fue uno de los primeros que denunció socialmente a través de la cámara y mostró realidades inquietantes y desconocidas para el espectador. En este caso, sin la presencia de los personajes reales nunca podría haber llegado a la repercusión que esta obra creó en su público. La denuncia venía de la mano de personas que representaban una cultura particular explotada y en el medio de enfrentamientos constantes.

La ruptura del documental más allá del carácter informativo, lo transformó en un proyecto de reflexión y concientización, arriesgando al realizador junto con su mirada determinada en contra de dos posturas críticas y condenatorias y transformándose en un testimonio social en el cine. Ivens se comprometió con la situación española, internándose en enfrentamientos y arriesgando su vida con tal de obtener un buen contenido concientizante. Los personajes presentados en este caso están enfatizados con un narrador que informa y al final hasta reflexiona acompañado de imágenes simbólicas.

Junto con la popularización de la televisión en los años ochenta, lugares como Europa, tuvieron una producción y audiencia mundial de documentales, sin embargo en la Argentina no se consumía tanto el género por la poca producción, no ofreciendo espacios ni incentivos para el trabajo del recurso, los profesionales no desarrollaron ni evolucionaron en las técnicas del mismo. Recién con la llegada del cable esta situación mejoraría de a poco y los espectadores empezaría a demandar documentales, lo que contribuyó a su perfeccionamiento y difusión.

Dentro de este capítulo, se verá el trayecto del identificado recurso llamado personaje temático hasta la actualidad y más puntualmente en Argentina, como también su utilización como testimonio social, adentrándose en temáticas tanto de contexto como de cultura. En el segundo caso, se tomarán figuras del documental etnográfico y principalmente al pionero del mismo, Jorge Prelorán, quien trabajó con el recurso cinematográfico mediante sus llamadas etnobiografías.



### **3.1 Cultura y contexto: una visión diferente**

Peña y Vallina (2000), hablan de haber tenido siempre en cuenta a quién estuvo destinado cada uno de sus films, considerándose mediadores que trasmitían a través del cine. Teniendo en constante presencia lo que a la gente le pasaba en esos exactos momentos de rodaje, poniéndose en el lugar de sus personajes elegidos, junto con su espacio natural y situaciones habituales.

No suena como una tarea difícil por parte de un realizador que en un principio eligió personalmente a la temática para ser representada y como parte de la investigación, el entablar una relación con, por ejemplo, un personaje temático. Pero existen muchas circunstancias a tener en cuenta antes de considerarlo una tarea fácil. No es lo mismo si el lugar tiene condiciones limitadas, ya sea culturalmente como de proceso histórico: el querer grabar en una guerra, ser una realizadora que pretende grabar en países donde la mujer no tiene los mismos derechos que el sexo masculino, limitaciones que la cultura y contexto pueden llegar a perjudicar el trabajo de un profesional.

El cine y la televisión como herramienta cultural son poderosas armas de difusión y comunicación mediática, innumerables documentales, inclusive los mencionados anteriormente tuvieron una repercusión masiva logrando tener un impacto en el espectador y muchos pasando a ser una parte muy importante de la historia.

Más allá de áreas como el cine político, el simple hecho de documentar realidades culturales ya de por sí tiene como cualidad pasar a ser un documento histórico en la sociedad.

Para Caparrós (1990), el contexto es aquella situación en la que una película documental se desarrolla en el momento de su filmación, por lo que la misma siempre se va a ver condicionada dependiendo de su contenido, ideas, realizadores. Nunca va ser lo mismo realizar una película sobre la guerra civil española, durante la guerra civil en España (rememorando nuevamente a Joris Ivens), que en un documental de testimonio en el cual

varias escenas son recreadas, o está presente en la reconstrucción de hechos mediante voces de testimonios, personas sobrevivientes a un hecho histórico, por ejemplo.

Un gran condicionamiento para cualquier proyecto audiovisual va a ser el contexto y también éste va a verse plasmado en el resultado.

Desde diferentes partes del mundo en la actualidad, podemos trasladarnos a la realidad de Pakistán entre los años 2003-2009, junto al documental dirigido por Adam Ellick, titulado *Pérdida de clases, la muerte de la educación de la mujer* (2009), donde encontramos a una niña desesperada y encerrada en una realidad distinta a la argentina, arriesgando su vida diariamente para poder ir al colegio, imposibilitada su educación a causa del Movimiento Talibán, quién tomó el control de su pueblo durante seis años.

En este caso, si bien encontramos dentro del contenido a un personaje temático en contra de su contexto (no es un caso cultural), podemos identificar ciertas limitaciones en el producto audiovisual a causa de esta situación y entorno. La cadena del periódico conocido mundialmente, New York Times, fue la productora de este documental y sin embargo, no se ve como un resultado profesional. El tener que salir y filmar en las calles de manera encubierta hace que el documental lo tenga que llevar adelante Malala, la protagonista, junto a su padre.

Incluso la propuesta de realizar un documental con este personaje en un principio era imposible, ya que Malala Yousafzai y un grupo reducido de niñas, eran una de las pocas personas que en su momento se atrevían a desafiar a los talibanes para obtener educación en secreto, por lo que se transformó en una figura pública bajo un seudónimo realizando un blog por internet. Desde ahí se propuso y comenzó un proyecto documental, en el año 2009, luego del suceso del blog y las supuestas bajas en confrontaciones de parte del régimen talibán en las zonas rurales.

Puntualmente en este caso la producción no dependió del personal, financiación, ni del personaje, sino del contexto en el cual se propuso rodar. Malala como PT, representó a la voz femenina de su cultura, junto al realizador Adam Ellick, que imposibilitado por el

contexto se sumergió igualmente para documentar una realidad a pesar de correr serios riesgos comenzando por el sólo hecho de estar en esa locación.

A medida que el documental transcurre, el ejército de Pakistán ordena el abandono de la zona rural donde habita la protagonista, por lo que deben suspender las grabaciones por tres meses, cuando ella vuele a su pueblo.

Como PT en este caso, Malala también está condicionada por su cultura y contexto, algo que puede en ciertos documentales, tener consecuencias en el resultado, que sin la orden del ejército pakistaní, no podrían haber vuelto a grabar luego de haber pasado los tres meses de enfrentamientos.

Su religión la condiciona para hablar de ciertas temáticas e incluso soltarse frente a su padre o adentrarse a pasear por su realidad junto a una cámara. Su opinión es limitada a causa de su cultura y condición, es peligrosa y hace que el personaje sea mucho más reconocido audiovisualmente, una paradoja interesante. Cabe pensar cómo un realizador a pesar de sus circunstancias, personajes y experiencia, siempre va a tener en cuenta el resultado y la manipulación posible para un mejor resultado.

Tras un atentado contra su vida en el año 2012 por parte del régimen talibán, Malala logró ganar el premio Nobel de la Paz en el año 2013 por su contribución a la humanidad. También publicó un libro autobiográfico llamado *I am Malala* y el tres de octubre del 2015 estrenó un documental autobiográfico sobre su recorrido como activista en su país de origen.

En el caso del género documental en Argentina, diferentes sucesos históricos repercutieron en los resultados audiovisuales desde su ideología y contenido, por lo que empezó a transformarse en un cine militante y de testimonio social al mismo tiempo. Sin tantas trabas culturales en su entorno, los pueblos originarios han sido de mucha seriedad como recurso por eso el merecido respeto por cuestiones como la religión o política, se transforman en aspectos que deben recibir un tratamiento sumamente

cuidadoso para no afectar la temática o enfoque principal del film, como tampoco el rechazo o entendimiento claro del espectador.

Faherty (2007) afirma que la condición del contexto es un factor de gran peso en el documental, ya que el realizador se tendrá que adaptar a las circunstancias y alcances para realizar la producción de un proyecto delicado si el tema trae complicaciones.

En el caso de la elección de un personaje temático como Malala, el realizador tuvo que ver el proyecto como una producción clandestina, imposibilitando a su cotidianeidad de súper producciones documentales para el New York Times, y muy probablemente con poco equipo y cámaras de baja calidad pero las accesibles, discretas y portables por la clase de situaciones a trabajar bajo ese contexto.

### **3.2 Inicios del documental en Argentina**

Con respecto a Argentina, el documental tuvo un papel importante dentro de su historia, habiendo utilizado al género como testimonio social junto a la cultura y contexto a lo largo de diferentes acontecimientos.

Se puede hablar de los conceptos vistos aplicados a lo que fue el desarrollo de los documentales en el país. Sin embargo, junto con el contexto histórico, el género se vió con mayor presencia durante épocas de represión y desencuentros políticos.

El cinematógrafo llegó tempranamente a la Argentina, proyectándose las primeras películas de pretensión documental ciudadana de la mano del historiador y cineasta Eugenio Cardini en el año 1901 y 1902, tituladas *El regimiento ciclista* y *En casa del fotógrafo*, films que simplemente al igual que los Lumière en un comienzo sin ningún tipo de profesionalidad captaban situaciones de la vida cotidiana.

Según Guarini (2006), existen diversas confusiones entre cineastas y el estilo *cinema vérité*, que consiste en imitar y recrear una realidad falsa delante de la cámara, siendo opuesto entre distintos autores quienes son considerados diferentes sucesores del género. Por un lado, encontramos a Federico Valle como cineasta del documental

informativo, incluso primeros noticieros. Alcides Greca en el año 1918 realizó el film llamado *El último malón*, donde se propuso reconstruir la última rebelión indígena que fue la de los mocovíes de San Javier, al norte de Santa Fé.

Sin muchos registros, recién en el año 1923, se encuentra el cineasta italiano Emilio Peruzzi, mejor dicho un camarógrafo que nos introdujo en el film *Tribus Slavajes*, un documental filmado en el Chaco del que lamentablemente no se tienen registros claros de su contenido y que al parecer se documentó sobre la civilización de inmigrantes que llegaba a esa provincia.

Desde la década del veinte, recién se vuelve a retomar al género en los años cincuenta, en donde surge un movimiento llamado El Nuevo Cine Argentino, junto con una oleada de cineastas que comienzan realizando cortometrajes.

A pesar de estar planteados como un área de la cinematografía a desarrollar, las limitaciones económicas tomaban partido en el desarrollo de los documentales, resultado de una crisis que afectaba a la industria en su generalidad.

La figura de Fernando Birri es la que trae el cine documental en su formalidad social junto con *Tire Dié* en el año 1960, influenciado por el neorrealismo italiano, que a causa de la pobreza en el país había traído la incorporación de actores naturales y espacios reales a los films de ficción en Italia.

El documental de Birri fue más allá del género, a causa de que la crítica social tomó un papel importante en la visión del espectador que desconocía hasta el momento obras parecidas, planteadas desde la denuncia y concientización de una realidad social al ver a unos niños correr por las vías del tren por una moneda de sus pasajeros.

En el año 1957, se abrió la Escuela Documental de Santa Fé, terminando de insertar al género en el marco cinematográfico del país y adentrándose en el cine militante que llevaría a la formación de grupos como el Grupo Cine Liberación.

### 3.3 Testimonio social en el cine

Más allá de las específicas situaciones y acontecimientos nacionales del mundo, la incorporación del documental como una actividad tomó un lugar más en los movimientos revolucionarios, llegando hacia fines de los años sesenta a convertirse en patrimonio mundial, sobre todo a partir del espíritu de protesta, la difusión de equipos y materiales de filmación más económicos, y la multiplicación de los sistemas de distribución; todo lo cual había dado origen a los numerosos documentales que, en los más diversos países, se realizaron sobre temáticas tales como la guerra de Vietnam.

El documental revolucionario tuvo en Latinoamérica una enorme repercusión, constituyéndose en la manifestación más representativa de lo que entonces se bautizó como "Nuevo Cine Latinoamericano". El carácter transformador, instrumental y alternativo con que uno de los primeros teóricos del documental, John Grierson, lo caracterizó desde que lo puso al servicio de una causa social, fue retomado en versiones más radicalizadas por los diversos documentalistas latinoamericanos:

El documental es uno de los campos que más desarrollo tiene en América Latina. Las urgencias políticas, la necesidad de recuperar nuestra historia, explican en parte el fenómeno, desde la Cuba socialista hasta la lucha chilena. (Grierson, 1939, p. 27).

Hasta el presente han sido revelados cerca de cien documentales realizados entre 1983 y 2002, en donde se puede apreciar como característica en común la de abordar la etapa histórica previa a estos años, es decir, el período signado por la última dictadura militar argentina y sus trágicas consecuencias. Lo que exigió la búsqueda fue no tanto un objetivo de exhaustividad, como la voluntad de recopilación con fines informativos y analíticos, no dejando de lado la preocupación por el rescate y preservación de estos materiales en su mayoría perdidos u ocultados por la política de turno.

De este total de proyectos, una enorme cantidad funcionaron como vehículo para la expresión de testimonios. La vertiente testimonial no es nueva en el género, los mismos

suelen ser seleccionados y organizados según un orden lógico, desde la perspectiva autoral, y en muchos casos cronológicamente según la ocurrencia de los hechos.

Sustento de la argumentación los transforma en documentos históricos importantes, al mismo tiempo, se produce un borramiento minucioso de las huellas enunciativas y una optimización de las coordenadas espacio-temporales que clausuran su discurso.

Uno de los aspectos que particulariza al cine a lo largo de su historia entre las demás artes, es su dependencia respecto a soportes técnicos, la película es un material muy delicado.

Entre los debates sobre la utilización o construcción entre lo clásico y lo tecnológico, la aparición de testimonios en la escena documental no es excepción al surgimiento de estos cuestionamientos y tuvo como condicionantes mínimos, aunque no suficientes, la experimentación y puesta a prueba de equipos más livianos de filmación y sobre todo el perfeccionamiento de técnicas como la incorporación del sonido. Particularmente en el documental, se debe crear un clima lo más aproximado a lo natural, a la falta de interacción. A partir de esta afirmación, cuestiones como la imagen, sonido e incluso enfoque siempre van a estar manipuladas por el profesional a cargo.

Dentro de la historia Argentina, la cultura del país se vio en retroceso en los años 1960 y 1970, al igual que en toda América Latina, donde sucesos políticos condicionaron e imposibilitaron el desarrollo de las artes de manera libre y expresiva.

La concientización ideológica clandestina es la que prevaleció en estos años como cine militante. Desde 1955 hasta 1966, se intentó suprimir a la industria cinematográfica mediante censuras, prohibiciones y destierros, particularmente a todo lo que representara al peronismo en nuestro país. Sin embargo, estas medidas tuvieron como consecuencia la resistencia de diferentes grupos que lucharon por el retorno de su líder.

Dentro de la historia Argentina, la cultura del país se vio en retroceso en los años 1960 y 1970, al igual que en toda América Latina, donde sucesos políticos condicionaron e imposibilitaron el desarrollo de las artes de manera libre y expresiva.

El cine militante en su generalidad tiene como objetivo trascender en un hecho político, en un registro de crítica e historia. Si bien puede considerarse dentro de un cine político, el militante es aquel que hace explícito sus objetivos de contra información, cambio social y concientización al espectador. Como Solanas sostiene:

El cine militante es aquel cine que se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política y de las organizaciones que la lleven a cabo, al margen de la diversidad de objetivos que procure: contra informar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etcétera. (decorados, iluminación, comportamiento de los "personajes") están presentes, pero a menudo sin ningún control. (Solanas, 1973, p. 3).

Sus proyecciones entre otros recursos utilizaron el debate, material de archivo e información para llevar adelante su montaje con intencionalidad política.

Este cine no nació puntualmente en la Argentina, pero sí se desarrollaron ciertos grupos en el país que son considerados en esta categoría y años: Cine de la Base y Cine Liberación.

El primero de ellos surgió como grupo junto al film *Los Traidores* (1973), una película de Raymundo Geyzer y Álvaro Melián que formaba parte del Partido Revolucionario de los Trabajadores, Ejército Revolucionario del Pueblo. Teniendo como antecedentes dos de sus comunicados, uno sobre el asalto al Banco Nacional del Desarrollo y otro sobre el secuestro de un cónsul británico.

En el año 1973, Gleyzer decide realizar un nuevo proyecto con un alcance de gran densidad. A través de un estilo neorrealista, el film narra la historia de un delegado peronista de la UOM, que se corrompe y traiciona a su clase, señalando el valor de la democracia obrera. Junto a imágenes sensibles a la vista, que transmiten la represión y métodos clásicos de la burocracia, encontramos temáticas como la corrupción de las autoridades, los despidos y una crítica al gobierno militar además de una estética documental muy cuidada, es decir, un cine de calidad con planos dirigidos con un enfoque profesional y pensados con recursos que transmiten una narración clara y prolija.



Sin embargo, en esos años al grupo le fue imposible seguir proyectando clandestinamente sus films, incluso sus miembros se vieron obligados al exilio. Raymundo Gleyzer fue uno de los desaparecidos durante la Dictadura Militar.

El Grupo Cine Liberación, se consolida a partir de *La Hora de los Hornos* (1968), del director Pino Solanas, con su primer manifiesto en 1968, anterior al estreno del film. Obteniendo múltiples premios internacionales y difundándose en más de setenta países. Realizada entre los años 1966 y 1968, aporta una mirada a la realidad argentina e intenta una acción sobre ella desde la izquierda peronista, comprendiéndose bajo el contexto del período al que pertenece. Temáticas como el colonialismo, la dependencia económica, la violencia y la lucha por la liberación como motores del documental.

Ya a mediados de 1965, el grupo había afianzado su relación con ciertos sectores del sindicalismo peronista, así como con algunos pensadores de la denominada *izquierda nacional*.

Mientras desarrollaban su posición política, el circuito de exhibición se mantenía vinculado a organismos políticos, sindicales, estudiantiles y culturales para la difusión clandestina en la Argentina. Al mismo tiempo que se realizaban otros films, *La hora de los hornos* se proyectaba en unidades móviles. En el año 1972, el grupo funda una revista llamada "Cine y liberación", manifestándose como un tratado entre el arte y la política.

No obstante, el fin del Cine Liberación tuvo que ver también con la represión, la cual afectó a sus líderes al igual que en el caso de El Cine de la Base. Solanas puntualmente durante su exilio participa en varias organizaciones de solidaridad con las Madres de Plaza de Mayo y los demás organismos de defensa de los derechos humanos, denunciando internacionalmente la situación argentina.

Tras la caída de la dictadura, en 1983, regresa a Buenos Aires, y filma *Tangos* (1986), película de ficción premiada en el festival de Venecia.

El Cine Liberación se hace presente constantemente en sus películas, no sólo por el hecho de que Solanas, uno de sus creadores, sea el director de las mismas; sino que a través de ellas llega a influir al espectador de que el cine puede llegar a ser un arma de combate y hace evidente la aparición de actitudes combativas por parte de los cineastas latinoamericanos deseosos de luchar contra la dependencia económica y cultural. La integración latinoamericana, es uno de sus pilares. La problemática es el lugar que ocupa la cultura en nuestra sociedad frente al escenario de la penetración extranjera en las sociedades latinoamericanas.

Hay que sobresaltar que ambos grupos planteaban una articulación entre cine y política, transformando a esta última en el eje de la renovación cultural, replanteando el papel del arte en el país desde la ideología del artista:

Lo que define a un cine como militante y revolucionario son no solamente la ideología ni los propósitos de un productor o su realizador, ni siquiera la correspondencia existente entre las ideas que se expresan en el filme y una teoría revolucionaria válida en determinados contextos, sino la propia práctica del film con su destinatario concreto: aquello que el film desencadena como cosa recuperable en determinado ámbito histórico para el proceso de liberación. (Solanas, 1973, p. 3).

Continuando con la cronología, en los años ochenta, el debate social en el país se ve plasmado en el cine documental, una reorganización de la producción del mismo es necesaria para enmendar la contracción experimentada en todo el campo cultural en la dictadura militar. Los realizadores tuvieron que volver a los principios del documental, a los conceptos y propósitos nuevos que un documental podía traer a la sociedad.

El Grupo Cine Testimonio, abarcó ejes centrados en los pueblos originarios de América y la marginalidad urbana.

La democracia como concepto prevaleció en el género, abriendo espacios para el análisis y debate de temáticas sociales, más arraigadas al contexto cultural e impulsados por un propósito no sólo informativo, sino también de crítica.

La televisión en esta década, tuvo un lugar de gran importancia, con la llegada de una programación cultural nueva y emergente. La mirada documental comenzó a ser más

frecuente en programas de televisión con material dirigido a la concientización de una sociedad entera tomando temáticas cada vez más apuntadas a la crítica como por ejemplo la economía o testimonios. Acompañada de recursos audiovisuales incluyendo cada vez más la adhesión de material de archivo e información en las pantallas, presencia de testimonio y haciendo hincapié en la memoria del pasado.

### **3.4 Cine etnográfico en el país**

Según una de las más grandes figuras del cine etnográfico de Argentina, el subgénero a desarrollar puede definirse así:

Otro tipo de cine documental es el etnográfico, enfocado en documentar o graficar la realidad de etnias o culturas de las diversas partes del mundo. Tratar de entender la gran variedad de formas que los seres humanos han encontrado para su adaptación en la vida sobre nuestro planeta. Éste es el cine que comenzó a interesarse más y más, y al que dediqué mucho de mi carrera. (Prelorán, 2006, p. 15).

Para un documentalista, este subgénero es llegar a una cultura nueva en cada proyecto, con el objetivo de lograr un cine humanista, enfocado en la visión de una realidad a través de otra persona. En el caso del cine etnográfico, la responsabilidad es distinta, no sólo de recopilar imágenes y documentar sucesos, sino también la de mantener el interés de la audiencia. Sin embargo, hay que tener en cuenta que no se intenta lograr lo mismo que en los comienzos de la antropología, no es un experimento y lamentablemente muchos realizadores pueden verse confundidos a la hora del montaje, su enfoque es más cercano a una biografía.

Jorge Prelorán fue uno de los principales referentes del cine etnográfico en el país, llamó a sus obras “culturas moribundas”, con un interés cultural de denuncia con respecto al proceso de transculturización producido en zonas rurales del país. Tratando temas como la adaptación del hombre a las nuevas tecnologías según el ambiente en el que vive junto con una fascinación por mostrar un país diferente:

Se hace alusión a la documentación fílmica sobre comportamientos humanos, de tal manera que las actitudes de la gente y el carácter de sus culturas sean representadas e interpretadas. (Prelorán, 1987, p. 13).

Este director particularmente en los personajes buscaba la representación de una comunidad. Comenzando su carrera en los años cincuenta marcó como tendencia de autor el explotar una modalidad observacional ejemplar, dejándole el control al personaje observado y dejando hablar y explayarse a sus protagonistas, formando una experiencia personal con la persona filmada: sus actividades, la cotidianeidad, situación y demás.

Sosteniéndose que el cine era como una “geografía humana”, intentando demostrar mediante sus trabajos que los deseos y aspiraciones del ser humano son básicamente iguales en cualquier lugar de la tierra, dejando a las cosas superficiales de lado y dándoles poca importancia. Sus ideales iban en contra del racismo, por el contrario buscaba la unión y el respeto junto con la fascinación por las culturas en las que de adentró.

Teniendo en cuenta que la búsqueda de lo exótico y extraño tiene un atractivo más, lleva también mucho tiempo de investigación y su actitud de humildad y libre de prejuicios facilitaron el acercamiento a otras realidades.

En el caso de *Hermogenes Cayo* (1967), Prelorán nos presenta la vida y trabajo de este personaje, santero de la Puna argentina, quien se consideró un artista indígena con una vida dedicada a la comunicación de sentimientos místicos.

Increíble como un realizador como Prelorán fue capaz de mostrar una realidad de vida desde un personaje tan complejo y lleno de situaciones interesantes. Dentro del film, los personajes presentados van describiendo ellos mismos su trabajo y en su mayoría, es el principal quien va adentrándose en su cotidianeidad de manera que al espectador le parece una acción natural. Mostrando paisajes del país junto con una situación de pobreza y al mismo tiempo de conformidad, Hermógenes Cayo representa a una cultura indígena de la mano del cineasta como si hubiera estado al lado de una cámara por mucho tiempo.

Es necesario considerar que las temáticas que un realizador puede elegir deben surgir del mismo en el caso de los documentales de este tipo, la fascinación es un sentimiento presente generalmente en el documentalista que se ve dispuesto a arriesgar su tiempo e interés en proyectos tan complejos de contenido. El documentar diferentes formas que en su esencia son lo mismo: seres humanos.

Dentro del cine documental, se encuentran las etnobiografías, que consisten en centrarse en una historia de vida de un individuo en particular y a través del cual se intenta conocer no sólo su realidad, sino también la de su cultura.

Según Prelorán, este subgénero contribuye al conocimiento de nuestra propia cultura, ya que sus films tienen como protagonistas a personas de nuestro país, por lo tanto de nuestra cultura también. La exploración incorporada en estas autobiografías permiten el conocer, el dejar de ser extraño e incorporar la noción de nuestra propia nación.

Lamentablemente como muchos otros, no tuvo otro remedio que el exilio del país tras el Golpe militar del año 1976.

### **3.5 Personajes temáticos en Argentina**

Teniendo en cuenta a la figura de Prelorán junto con sus documentales etnobiográficos, se puede llegar a relacionar a los PT con los mismos trabajados por el cineasta. En el caso de las etnobiografías, el realizador toma como temática a una cultura, un entorno social y en ocasiones tiene como objetivo la denuncia social; para llevar a cabo estas características, busca la representación mediante una persona. Retomando a las modalidades presentadas por Nichols (1991), se consideraría observacional de una manera correcta, es decir, que no interviene e intenta crear en el espectador y en el observado la sensación de ausencia de cámara.

Por lo que sí se tiene en cuenta a los PT como recurso documental, se puede afirmar que en el caso de los documentales etnobiográficos siempre van a estar presentes, ya que eligiendo una temática y a un personaje para representarla, más allá de las demás

características del cine de Prelorán, se cumplen las características que podrían hacer del recurso, uno formal.

El realizador debe extenderse en la investigación del recurso, para una mimetización con el área a grabar y el conocimiento de la cultura o temática elegida, tanto en el caso del cine etnobiográfico como en el recurso de este PG, esta etapa se verá afectada con respecto a un documental clásico, ya que hasta conseguir un personaje temático como Prelorán (1953) lo planteó, es necesario el encuentro y familiarización con el personaje. Incluso él mismo se refiere al cine etnobiográfico como “cine aventura”, porque antes de presenciar los acontecimientos a grabar, se deben haber vivido otros junto a los personajes y naturaleza elegida, una simple idea no sirve para completar esta clase de cine.

La búsqueda del protagonista puede llegar a frenar a un director, ya que lo principal no va a pasar por la financiación, sino con lo que la persona pueda aportar. En el caso de querer compartir culturas de, por ejemplo una zona rural, se tendrán en cuenta los tiempos de cada personaje, el esfuerzo que el personaje debe realizar para poder filmar y la generosidad hacia los anfitriones para que dejen al profesional adentrarse en su vida.

Al interesarse por un personaje, cada visita debe ser verdaderamente una experiencia y un progreso hasta lograr una aprobación cómoda, sin abusar de la confianza con el personaje. Tener en cuenta la voz, los gestos, miradas y espacios, es fundamental para que tanto el cine etnobiográfico, como los PT funcionen de manera óptima.

#### **Capítulo 4. Camino hacia la construcción de los personajes temáticos**

En base a los amplios conceptos vistos en los capítulos anteriores podemos repasar una serie de términos con el objetivo de reflexionar sobre la posible construcción del concepto de este PG de manera formal, es decir con fundamentos junto al respaldo teórico visto e incorporando para su distinción de los factores determinantes de la argumentación e identificación de los mismos.

Tras haber analizado diferentes autores en base a lo que compete a un proyecto documental junto con su significado, es válido afirmar que en primera instancia los posibles personajes temáticos adhieren sus características a este género perteneciendo y ubicándose dentro del mismo, el documental.

Descartando modalidades vistas como diferentes divisiones dentro del género, se identificará al posible recurso primordialmente uniendo aspectos como su modalidad, objetivos y propósito. El caso del género, dentro del capítulo uno, se planteó puntualmente el tratamiento que recibe un PT a diferencia de otras instancias que puede tener un personaje normal tanto en ficción como documental. Pero hay diferencias amplias dentro de lo que es un documental clásico y por ejemplo, uno en donde predomine la modalidad observacional.

También se podría afirmar que el recurso de un personaje no variará en el documental clásico, en cuestiones, por ejemplo, artísticas. En este capítulo no se busca analizar por qué predomina una más que la otra, sino centrarse en la distinción entre los personajes temáticos en sí con la ayuda de conceptos como los planteados por Nichols y las diferentes razones por las que un realizador podría y le convendría elegir a los PT para su documental desde la producción y realización, que son dos cosas totalmente diferentes y que dependen de áreas cinematográficas distintas, no siempre teniendo la libertad de elección por parte de los realizadores.

También hay que tener en cuenta los diferentes personajes vistos, integrar los conceptos a diferentes ejemplos, desde el guión hasta la distribución. Enfatizando la producción y la

realización de manera paralela, con el propósito de que un profesional pueda tomar como elección este recurso de manera consciente, teniendo en cuenta los factores que difieren según cada proyecto, y en casos puede llegar a ser difícil según las características y experiencia del realizador.

Esto es sólo el comienzo de las dudas que pueden surgir a la hora de pensar en un PT como idea, pero sirve para su posible formación como también para dejar en claro el recurso y su propuesta en sí mismo, tanto para la teoría como para la práctica del personaje en el documental.

Justificando la elección del director para la utilización de este recurso, se puede afirmar que no es fácil y que lleva un tratamiento distintivo desde su comienzo, por lo que al haber visto diferentes posturas y tratamientos hay diversas conclusiones sobre la figura del profesional en la realización de un documental con un PT presente. El análisis en base a la comparación de ejemplos es fundamental para la definición del recurso, no sólo dentro del documental sino en relación a etapas de producción y posibilidades de diversos escenarios dentro de una película.

Siendo el contexto un factor consecuente en la industria cinematográfica y en la historia dentro de todos los géneros, en el capítulo tres se interiorizó en diferentes épocas que tuvieron severas consecuencias en el documental cinematográfico y en el recurso, poniendo en él análisis de diferentes lugares del mundo y particularmente situándose en Argentina.

En este caso, se puede decir que los PT al igual que en las modalidades deberían estar presentes a partir de vanguardias que recorrieron el mundo y generaron que los documentales se popularizaran según una serie de acontecimientos. Sin embargo, no se verá el desarrollo puntual de la historia del documental en cada parte del mundo o en Argentina como consecuencia directa al recurso, ya que si bien éste y su presencia fueron una parte importante dentro de nuestra historia, el analizar el contexto sirvió para



el reconocimiento del mismo a través de los años. No puede considerarse al pasado de un país como parte de la construcción de los PT.

Considerando que cada film no tuvo las mismas condiciones desde su contexto y forma se volverá a los ejemplos vistos para analizar en base a lo tratado en los anteriores capítulos y complementarlo con las demás temáticas explicadas por los autores. El objetivo es integrar y poder unir diferentes áreas cinematográficas juntas, tanto departamentos como situaciones llevando al lector al entendimiento e incorporación dentro de sus películas.

Encontrando diversos ejemplos acordes a cada teoría, se puede ir formando un mundo de conceptos que contribuirán a respaldar este cuarto capítulo, con el objetivo de formalizar una instancia más profesional y formar un boceto de construcción del identificado recurso a partir de los autores revisados y otros que escribieron sobre el uso de los PT en sus films con diferentes posturas y condiciones en sus documentales.

En el caso de pensar y considerarlos para futuros proyectos de diversos realizadores y lectores en su teoría o películas, en este capítulo se alcanza una incorporación del recurso en el lenguaje a un nivel diferente que lo explicado en la introducción de este PG, un punto de vista más profesional repasando conceptos y aplicando en conjunto diversos subcapítulos con el objetivo del posible reconocimiento formal, que los separa de un personaje normal dentro del género determinado y que conllevan consecuencias a tener en cuenta a nivel de la producción de un proyecto.

#### **4.1 Identificación con el género**

En primer lugar para empezar con este sub capítulo, hay que referirse al documental según Bill Nichols (1991) como “un género que busca expresar la realidad de la manera más fiel posible dentro del cine”, los personajes temáticos son la realidad buscada por los realizadores, cumplen la representación más cercana de todos los géneros. Son importantes para cumplir estas características, pero no son necesarios para su

realización, es decir hay otros recursos cinematográficos que también pueden transmitir una temática y objetivo.

Dentro de las diferentes modalidades de Nichols, podemos llegar a dividir al documental en seis categorías diferentes, pero la presencia de los PT, no dependen de ninguna ellas, tal como se afirmó anteriormente, son adaptables. Sin embargo, pueden tener tendencias a unas más que a otras, la identificación depende del concepto principal de los personajes temáticos: tener en cuenta que son personas reales utilizadas como un recurso entre otros o único para transmitir a través de ellos una visión, una perspectiva sobre una temática en particular.

Estas afirmaciones son útiles para tenerlas como guía a la hora de diferenciar en primer lugar a los personajes generales del género con los de la ficción, pero dentro de los correspondientes al documental, como se destacan los PT es a lo que se quiere llegar para lograr una diferenciación válida.

Teniendo como un objetivo la distinción y justificación del recurso con respecto al tratamiento usual en el género, se considera la ubicación de un PT como un factor condicionante en su realización. El profesional se verá atado a la realidad de la persona y a su entorno. Una de las mayores distinciones del recurso a causa de que su realización interfiere en gran medida con el resultado y sobre cómo se cuenta el relato del personaje. Sobre los comienzos de la teoría del documental podemos encontrar autores como Vallejo (2008), quien define a los personajes dentro del género como “protagonistas de lo real, de la construcción de personajes en el cine documental”, sosteniendo una afirmación válida de los mismos como una herramienta narrativa emergente dentro de las elecciones de los realizadores en la modernidad.

Generalizados por los teóricos, es decir, refiriéndose a los PT como personajes que en casos puede presentar más complejidad que otros, es válido decir que el recurso de este PG es efectivamente una herramienta narrativa, pero obligatoriamente dentro de un

documental, los PT serían la principal. Ahí es donde cumple la primera diferenciación dentro del género con el personaje clásico.

Si se toma la afirmación de Vallejo junto con otras como la de Nichols (1997), donde afirma que todos los personajes en el documental tienen un lado ficcional en base al realizador que los está guiando en su expresión o dejando el paso libre en la pantalla, se puede considerar que los personajes dentro del documental son una herramienta que va a contribuir a esa construcción cercana a la realidad que tanto se busca. También se coincide en que todos los personajes dentro del género cumplen esta característica nuevamente, en este caso la diferenciación está en que el objetivo del realizador al encontrar un PT potencial para su proyecto, va a buscar representar una sola realidad a través de ese particular personaje. Querer representar una realidad con personajes puede llegar a generar contradicción e intercambio, pero en el caso del recurso de este PG, el objetivo que se tiene es representar a la realidad de una persona verdadera en particular. Lo que no significa que no tenga un lado ficcional, pero su realidad será la que de antemano se tendrá como objetivo representar en el resultado.

#### **4.2 Características de los PT**

El planteo de la formación recurso que propone este PG tiene como distinción que dentro de esos personajes es respetada su visión y opinión de las diferentes temáticas. La elección de los PT generalmente estará concretada en base a seguir con su propia perspectiva y buscar bajo cualquier manera no alterar lo que los mismos expresen delante de la cámara. Cualquier personaje dentro del documental va a transmitir una especie de “realidad” al espectador, pero en el caso particular de los PT, siempre se buscará transmitir su realidad y opinión a través de ellos, no con el objetivo de ser herramientas que ayuden a la temática principal, sino la principal y fundamental para que el recurso esté presente formalmente.

Dentro de ejemplos vistos se encuentran *Brian On the Boulevard: The Story of a Hollywood Hustler* (2012), donde un proyecto moderno nos muestra la temática de la adicción a una droga, pero el recurso se puede llegar a comparar con obras de Prelorán como *Hermógenes Cayo* (1969), la unión persiste dentro de una temática principal y que los dos si bien tienen diferencias de contenido y usos de distintas herramientas dentro de su contexto, cada film depende de su respectivo personaje para transmitir su temática.

Como ejemplo para la diferenciación dentro de los documentales, encontramos el film llamado *Black Tar* (2004), una obra que trata la misma temática de *Brian On The Boulevard* mediante diferentes herramientas, construyendo los dos el mismo mensaje concientizante para la sociedad.

En el primer caso, encontramos una serie de personajes elegidos junto con placas de texto en donde dejan más datos de la situación en San Francisco y Estados Unidos, mientras que en el segundo caso Brian representa el mensaje de manera personal, cumpliendo con la modalidad observacional y dejando las acciones, situaciones y diálogos de él mismo como construcción principal del mensaje. Esto no quiere decir que este personaje sea el único en aparecer pero si toma un papel diferente a la visión y llegada del espectador, un profesional puede admirar en este film su relación de profesional y personaje, transformándose en algo injusto para comparar con la relación que tendrán los diversos protagonistas de *Black Tar*.

Como similitudes también encontramos escenas dentro de la casa de los individuos, con una presentación e inclusión del profesional presente, pero la palabra mencionada anteriormente, la dependencia narrativa, sólo se presenta en el caso de Brian, un personaje que pareciera ser único y surreal, en comparación con el grupo del otro film analizado, por lo que esta característica se puede afirmar que sería propia de los PT en el documental.

En cuanto al espacio y tiempo que va a recibir un personaje temático, es tomado en cuenta como parte característica del recurso, ya que el individualismo permite que se

tome más detalladamente la vida de una persona. En cualquier caso se deberán respetar los tiempos de un personaje, pero en particular se analizarán aspectos que contribuyan a compenetrar al espectador en la vida personal de esta figura que en un principio es desconocida, para luego ganar confianza y hasta dar la sensación de conocerla mucho más que los ejemplos dados con personajes que simplemente cumplen una función dentro de una estructura armada en base a diferentes herramientas.

Los PT llegarían al film con un nivel de intensidad diferente para el espectador. Teniendo en cuenta las reacciones del público más allá de las cadenas de distribución que en el caso del independiente proyecto *Brian On the boulevard* nunca podría competir con *Black Tar* (2004) un documental de la BBC, se pueden apreciar respuestas similares del público en preocupación por las condiciones de los personajes. Sin embargo, en el caos de Brian al ser una sola persona se puede considerar que el público lo conoció de manera más personal o por lo menos cumplió con esa sensación. No se puede considerar lo mismo el preguntar por un grupo de ocho personas presentes en el segundo documental, ya que en su mayoría los comentarios apuntan a todos en su generalidad.

El caso de Brian resulta más conmovedor, sin aislarse de una temática que afecta a masas, hay un público que lo ve de manera individual transformándose en algo simbólico. Se puede considerar una remarcable diferencia al tratarse de una sola persona con una historia igual de intensa que la de cada situación particular que se presencia en *Black Tar*, sin embargo la figura simbólica pasa a ser un solo personaje que de cierta manera comprime en un solo ser todo lo que los otros, junto con todas las herramientas transmiten en conjunto. Saliendo del ejemplo, no siempre los personajes temáticos serán una sola persona durante todo el documental, pero tampoco pueden ser un grupo de varios individuos porque no tendrán el tratamiento, tiempo ni espacio propio del recurso, ni la reacción del personaje.

### **4.3 Personajes temáticos en un proyecto audiovisual**

A partir de la idea de un proyecto audiovisual y dejando de lado la pre producción vista anteriormente, se puede comenzar a analizar a los PT teniendo en cuenta la ubicación y características distintivas de los mismos con un respaldo teórico marcado en los tres primeros capítulos. Lo que se necesita para su concreción es poder llevarlos a la práctica en definición, reconocimiento y la etapa de rodaje, lo que sería una instancia siguiente a las incorporadas en el capítulo uno y dos, en el cual primordialmente se vio al documental, sus etapas y a la figura del director tomando factores como el contexto, historia y desarrollo en el país.

Pasando a la etapa de rodaje, es decir el momento en que una película debe ser grabada, es estimado que el recurso si está bien planeado responderá dando como resultado un contenido audiovisual cercano a lo que el director tenía en mente, pero los estimativos podrían llevarse a ámbitos de producción, que cambian el panorama de realización y esa inestabilidad que presenta el género.

Quesada (1996) sostiene que la producción tiene en cuenta en mayor parte a los objetivos finales del documental. No es lo mismo un personaje temático pensado para la pantalla grande que para YouTube o en el caso de un reality para qué cadena de televisión será distribuido. Posiblemente personajes como Brian nunca hubieran tenido la repercusión que generaron sin las redes sociales e internet, esto quiere decir que cada documental tiene un propósito a nivel de target y comercialización.

Molina (2008) no separa la producción de la realización de documentales, afirmando que:

Nos consideramos realizadores Integrales porque no concebimos la producción cinematográfica como un proceso separado de la realización del film. Lo consideramos un acto único. (Molina, 2008, p. 1).

Pero dentro de la instancia de rodaje los PT también tendrían que recibir ciertas estrategias determinadas para poder ser llevadas a cabo correctamente y para eso hay

que tener en cuenta sus características y qué necesitan para colaborar en esta etapa tan importante de manera óptima.

La intención es que el realizador pueda evaluar y considerar las diferencias que se van a encontrar ya vistas las distinciones entre los PT y los personajes con función narrativa dentro de una etapa en la que ciertas características del recurso serán determinantes para la continuidad del rodaje.

El profesional realizador en esta etapa de filmación tendrá que tener en cuenta otras estrategias diferentes a las tomadas anteriormente, ya que desde que empieza esta etapa se considera de otra manera el tiempo y corre la financiación del film como algo determinante.

Incluso el documental más independiente tiene un presupuesto y un plan de rodaje previo, junto con un personal y servicios que no duran generalmente lo que el realizador querría.

Para caracterizar y hacer propia del posible recurso diferentes posibilidades dentro de las dos etapas de rodaje y post producción, es necesario la utilización de ejemplos y situaciones desde la realización y producción. Teniendo una como eje la opinión y mecánica del realizador trabajando el PT y la otra teniendo al proyecto para su beneficio y pensando más en la etapa de comercialización del mismo.

#### **4.3.1 La realización**

Por otro lado, incorporando el capítulo uno y ahora el dos para la diferenciación dentro del género, encontramos el tipo de tratamiento que reciben los personajes temáticos, no en la búsqueda de volver a mencionar las etapas del guión, la construcción de una mirada por parte del director y demás etapas, sino adentrándonos una vez más en los personajes del documental y separándolos de los PT.

Para este caso se puede tomar a otro documental mencionado anteriormente, *Class Dismissed: Malala's Story* (2009), en comparación con el ganador de Óscar al mejor

documental largo en su respectivo año titulado *Born into Brudels* (2004), un proyecto llevado adelante por la fotógrafa inglesa Zana Briski, quien se interna en el barrio rojo de Calcuta India, dándole una cámara a los niños que viven ahí y simpatizando con ellos para luego intentar sacarlos de su entorno y puedan recibir educación primaria.

Nuevamente en los dos casos encontramos temáticas similares: la necesidad de concientización a partir de la importancia de la educación mundial y particularmente la infantil. Si bien poseen dos enfoques diferentes y entornos diferentes, se pueden llegar a comparar desde su tratamiento.

En el primer caso se puede identificar lo que llegaría a ser un claro PT, Malala nos presenta su visión sobre su situación y activismo arriesgando su vida con el objetivo de transmitir las terribles condiciones en las que se encuentra.

Es importante sin entrar en detalles mencionar las circunstancias en las que este particular personaje se encuentra al realizar el rodaje: su valle estaba tomado por los talibanes junto con la presencia del ejército pakistaní, los dos indudablemente en contra de ser registrados audiovisualmente. Cuando sólo ella tenía 11 años, escribió bajo un seudónimo, un blog que publicó un periodista de la BBC para luego ser contactada por Adam B. Ellick, quien hizo posible su documental.

Teniendo estos factores en cuenta, llegamos a un tratamiento complicado, en condiciones de contexto nada favorecedoras y que afectan a la realización directamente y resaltando a las decisiones de elección desde el punto del realizador, que se arriesga a trabajar en una situación muy particular.

En el caso de *Born Into Brudels*, en primera instancia encontramos el trabajo con niños de la mano de una figura externa, ayudante e intermediaria del realizador. El pensamiento desde su principio va a ser diferente, ya que ella es una herramienta de comunicación a con el espectador, y los diferentes personajes acompañantes son los que representan mayormente el mensaje del film en su conjunto. Cada historia es mostrada de diferentes maneras, pero es el conjunto la intensidad del mensaje.



Desde lo profesional habría diferencias severas entre los PT y las estrategias que se aplicarían en los personajes clásicos del documental como herramienta narrativa. Tanto Malala como los niños del burdel son personajes difíciles de tratar frente a la cámara, pero en el primer caso se transforma no sólo en la ya tan mencionada dependencia en su estado absoluto, sino también en una relación de confianza con el realizador más que intermediario en el segundo caso de la fotógrafa presente.

El tratamiento puede ser parecido en instancias explicadas en el capítulo dos de la mano de autores como Guzmán: la investigación se llevará a cabo dependiendo de diferentes factores de búsqueda de un sujeto como también tendrá una duración y entramado determinada. En los dos ejemplos dados se puede afirmar cierta complejidad, pero puntualmente en el primer caso y en el caso del recurso de este PG, se diferencia por el hecho de ser la representación a través de la concentración de una sola persona en la mayoría de los casos. La visión de un PT nunca va a estar representada igualmente con un personaje que simplemente cumple una función de contenido en un documental. Cada niño del burdel puede contar su historia y ser presentado de diferentes maneras, pero el sólo hecho de que sean varios ya plantea una posibilidad de elección de montaje muchísimo más amplia que trabajando con Malala, como también una presentación diferente.

Un realizador va a diferenciar su trabajo con un PT a partir de que va a transmitir a otro nivel ese particular personaje, sus gestos y condición como también su esencia y visión. En cambio, cuando un personaje va a ser pensado de manera narrativa, va a ser una parte de una visión creada por diversas piezas de las que él forma parte.

Tomar en cuenta circunstancias a partir de una sola persona es mucho más difícil, desde tener que trabajar con esa sola persona, respetar sus tiempos y tener eso en cuenta para lograr por ejemplo, una modalidad observacional. Recomendable es buscar diferentes estrategias como tener poco equipamiento o ir de a poco presentando a los profesionales, confiando en el director.

En el caso de referirse a la expositiva, es diferente, ya que de la mano se puede ir llevando adelante la problemática o mensaje del film, y más aún en el caso de que no sean PT los que se busquen, ya que si uno sólo no está de acuerdo con alguna planificación o con los tiempos, se puede adaptar con otras figuras y recursos.

El realizador posiblemente deberá tener más presión al trabajar con un personaje temático porque los elegidos para tomar este papel no tendrán a otras personas para contradecirlos, intercambiar opiniones o por lo menos ese no es el objetivo para este recurso, le quitaría protagonismo sin mencionar que ya no sería un personaje temático independiente.

La pre producción será lo fundamental, tal como se mencionó con Guzmán (1998) y las diferentes etapas de guión en el documental. La investigación es primordial pero teniendo un respaldo en otros personajes como podría ser el segundo ejemplo dado, da más seguridad a la hora de filmar. Teniendo en cuenta las condiciones peligrosas en las que viven todos los personajes, se puede decir que corren riesgo de muerte en su día a día, pero el riesgo se torna particularmente en Malala, ya que es una sola y en una situación especial, es decir que los PT producen más presión en el profesional por ser una persona presente delante de la cámara. Luego de haber realizado una extensa investigación o de poder haber llegado a encontrar a un PT adecuado, es la presión tanto para la realización como para la producción, porque el perderlo tendría consecuencias severas en los dos ámbitos.

#### **4.3.2 La producción**

Quienes son dueños de un proyecto audiovisual generalmente quieren un proyecto seguro de contenido y realización. El documental de por sí tiene cierta inestabilidad comparado con la ficción, ya que la falta de guión y confianza en la investigación, suelen ser factores más inestables en cuanto a resultado en material. Esto quiere decir que es

imposible saber cómo va a quedar un documental, como va a ser su montaje a la hora de invertir en el mismo, es decir, en su pre producción antes de ser grabado o filmado.

Como se habló en el capítulo dos, la investigación generalmente será más extensa que lo normal si se quiere llegar a un PT, con diferencia a los personajes normales que dentro de un entorno o perfil es más probable que cumplan su papel principal o secundario dentro de un documental promedio, lo que significa que a nivel monetario será más barata la selección de varios personajes.

No sólo para el realizador la inestabilidad de depender de una sola persona elegida previamente es en parte inquietante. Para la producción puede ser una pesadilla y riesgo, en especial con personajes no acostumbrados a la presencia de la cámara. La producción se verá afectada en los casos de que se complique temporal o espacialmente (como en el caso de Malala). El tiempo es un factor muy importante para la producción y el hecho de que un personaje temático tenga que desaparecer por un tiempo indeterminado podría provocar que ese documental no llegara a su finalización.

El tener que dejar la confianza en manos del realizador como intermediario directo de los personajes temáticos provoca que la producción le dé más libertades y pierda el control de factores como el tiempo o formalidades, por ejemplo en la ficción generalmente visitan el set los productores, conocen a los actores y reciben avances diarios sobre su inversión.

Por otro lado es erróneo pensar que dentro del documental no haya decisiones tomadas por producción, por el contrario ya sea en personajes temáticos como con carácter narrativo, las decisiones finales siempre van a venir de producción la diferencia entre estos dos es que en los PT al tener más la opinión y posible relación con el realizador, se deberá tener cierta confianza ciega con el profesional, factores como el bien parecido en pantalla quedan atrás cuando el contenido potencial de un personaje queda en evidencia, esta promesa y visión va a estar a cargo del realizador y de lo que crea en la investigación que puede sacar de esa sola persona. Molina (2008) afirma:

El documental no debe perder su norte: ser una pieza de valor social, político, y artístico en la carrera alocada por convertirse en una mercancía cada vez más rentable. Y es necesario que los contratos para obtener financiamiento no afecten la independencia de la mirada, o por lo menos ser conscientes como realizadores que esto puede ocurrir. (Molina, 2008, p. 1).

La autora resalta una postura dentro del documental que pone en evidencia la figura de producción y las ambiciones que podrían afectar al trabajo del realizador, quien va quedando más atrás a medida de que los documentales tornan en una dirección más comercial.

La consciencia social internacional, los documentales de deportes y demás productos de cadenas multimillonarias, nunca van a tener el mismo valor cultural que los de bajo presupuesto o pensados desde una realización más limitada pero popular, con lo que Molina llama “norte”.

Puntualmente, el recurso de este PG se vería afectado con el desarrollo de la producción de documentales más consumistas, el tener un personaje temático puede llevar más tiempo del deseado las diferentes etapas, por lo que dentro de este área, no será conveniente la elección del recurso si se tiene en cuenta el tiempo y dinero que se deberá emplear en encontrar y grabar con las demandas que requiere su realización. Mencionado esto, hay que confiar en el resultado visto hasta ahora a lo largo de la historia, la diferenciación de este recurso con respecto a otro tipo de construcciones y la transmisión de un mensaje que llegue distinto al espectador.

Conceptos como el plan del rodaje, donde autores como Guzmán (1998) asegura que se busca optimizar el registro de la cámara en su día a día, un personaje temático puede llegar a traer problemas. En el caso del anteriormente mencionado reality show *Lindsay* (2015), la producción y la cadena distribuidora fueron las primeras afectadas al depender de una persona que siempre tenía una excusa para no cumplir con el realizador e imposibilitando el buen resultado final deseado en un principio.

Dando vuelta un poco las alternativas que se puede llegar a encontrar en la pre producción de un proyecto documental, es posible que se den vueltas las pautas de Guzmán (1998), y que en lugar de tener que realizar una investigación extensa hasta encontrar a esa figura potencial en contenido para tu film, sea una propuesta por parte de la producción desde un principio. En el caso de encontrar un personaje temático potencial antes de la etapa de desarrollo de un proyecto, como en el caso de Malala, quien había hecho un blog anteriormente publicado el New York Times, no necesitó de una investigación tan exhaustiva como hubiera sido buscar a una persona en su contexto que se preste a exponerse y arriesgar su vida delante de las cámaras. El mayor desafío entonces, fué encontrar un realizador que este dispuesto a un proyecto con su respectiva complejidad.

## Capítulo 5. Posible desarrollo del recurso

Dentro de la historia cinematográfica se pueden considerar los primeros documentos rodados como registros de la mano de los hermanos Lumiere, siendo su reproducción desarrollada en ferias y como atracción para visitantes populares de las mismas. El material era presentado como una atracción óptica.

Siguiendo a través de la cronología con cineastas como George Méliés, quien para Nichols (1997) trajo en su contenido trabajos con ciertas técnicas de montaje, logró diversos efectos y fue experimentando junto a nuevas historias en la visual de los espectadores de la época buscando sorprenderlos en cada obra, copiándose del teatro y mezclando su fascinación con la ilusión y su ocupación anterior de mago.

Al llegar a un planteamiento de una posible utilización de los PT en el género, el documental fue tomando ciertas características para ser reproducido en la pantalla grande y utilizado como registro histórico y crítica social como se ha visto anteriormente. El surgimiento de diferentes objetivos produjo en los profesionales un pensamiento cada vez más comercial junto con el crecimiento de la industria, lo que provocó tener en cuenta el ámbito promocional y el de distribución de cada obra, como también el propósito de sus films.

El cine afectó a los medios populares que hasta entonces ocupaban un lugar de atención y entretenimiento de cada casa. Pero tal como el cine a la radio, la televisión afectó a la industria cinematográfica en su momento de popularización. El formato de construcción tanto narrativa como de montaje tomó cursos diferentes en base a qué pantalla y a qué plataforma estaba destinada, incluso más con el uso de internet.

A través de su desarrollo a través de la historia, los PT estuvieron presentes principalmente en el cine documental clásico para luego en la actualidad ser adaptados a todos tipo de público y en las distintas fases de la industria y otras estructuras.

Se puede decir que generalmente un film se piensa para ser reproducido en varios formatos, pantallas o se puede encontrar tanto en las áreas independientes como en los

festivales más reconocidos, siempre tratándose de documentales más cerca de un formato clásico.

Primero con la llegada de la televisión y en la actualidad con internet, muchas plataformas donde se reprodujo el contenido audiovisual clásico, fueron afectadas teniendo que adaptarse a las nuevas pantallas y redes, por lo que el contenido audiovisual desde su producción se empezó a pensar no sólo para la pantalla grande o chica, sino también para casos como redes sociales y difusión por variedad de sitios web y dispositivos con accesibilidad a los mismos.

Con la llegada de nuevas pantallas, Aguado (2012) sostiene:

El debate de la televisión y los contenidos audiovisuales en la red está servido, en medio del confuso panorama que aflora como consecuencia de los nuevos hábitos de consumo de nuevas plataformas a través de internet. La actual situación permite el surgimiento de iniciativas empresariales y modelos de negocio. ( 2012, p. 1).

En la actualidad, con la presencia emergente de páginas pagas de contenido audiovisual como Netflix y Hulu, se puede apreciar el nacimiento de una nueva industria de producción paralela a los documentales pensada para ser expuesta en festivales por ejemplo, diagramadas en tiempo y forma con el fin de ser reproducidas en las redes y que cumplan ciertas características distintivas pero son documentales al fin. Un ejemplo es el anteriormente mencionado documental llamado *Tig* (2015), producido y difundido comercialmente por la cadena Netflix, que puede considerarse como parte de esta nueva etapa del sitio pues posee trabajos exitosos y de alto presupuesto como *House Of Cards*, *Orange Is The New Black* y *Better Call Saul*, y sin embargo, al ser documental, marca diferencia a través de un personaje temático y simbólico.

En el caso del documental *Brian On the Boulevard* (2006), se conoce una difusión que no está a cargo de una producción sino de la sociedad, transformándose en una obra que deja de lado la comercialización tradicional y encuentra su distribución en los medios. El público a partir de lo visto anteriormente se puede decir que es diferente en esta pantalla, lo que hace que funcione el contenido.

Internet es un mundo muy amplio y diverso que abarca una cantidad de contenido audiovisual cada día más extenso. En el caso de temáticas como la tratada en este documental, se puede considerar que corresponde a una mejor respuesta que en la televisión abierta por ejemplo, en donde posiblemente una familia entera no toleraría el tipo de contenido correspondiente a un espectador determinado.

Un personaje tan particular como el caso de Brian, debe tomarse en cuenta a la hora de decidir a qué pantalla será dirigido, esta clase de personajes suelen presentarse con tendencias a ciertas plataformas. El hecho de que sea un largo independiente y no una serie documental por un canal de cable, también marca un formato y posibilidades de expresión como las del personaje de este film.

Este capítulo se dedicará a reflexionar, argumentar y criticar sobre las diversas maneras en la que los personajes temáticos podrían estar presentes como consecuencia de la modernidad, tomando para ello parte de los otros capítulos como las etapas de producción, realización y uso del recurso.

Teniendo en cuenta las temáticas anteriores, en este capítulo no sólo se unirán los conceptos en base a ejemplos en diferentes plataformas, sino que se tendrán en cuenta autores con el objetivo de justificar la posible creación del recurso y su presencia en la actualidad, junto con las emergentes plataformas que posiblemente pueden llegar a utilizarlo e identificarlo correctamente.

### **5.1 Presencia en realities**

En los comienzos del reality show y en su formato clásico se puede observar la presencia de los personajes desde métodos similares a los tratados en la ficción, utilizando usualmente a estrellas o figuras reconocidos representantes de temáticas como la vida en la alta sociedad, música e industria.



En modo de cumplir estas cuestiones que aseguraron el crecimiento de este género televisivo, se fueron expandiendo las temáticas a experimentando con la reacción del público ante las mismas.

Programas como *My Strange Adiction (2010-2015)*, selecciona en cada capítulo dos casos de adicciones en diferentes personas, explicando su problema, sentimientos hacia la adicción e historia. Siendo los PT muy diferentes a los primitivos vistos anteriormente, donde directamente se buscaba compartir una cultura diferente.

En el ejemplo de esta serie es posible encontrar casos muy puntuales de temáticas delicadas o sensibles para el espectador y al mismo tiempo pensados para la televisión por cable. Es necesario reflexionar sobre el éxito de este programa, ya que si en un principio se empezaron a expandir las temáticas según la aceptación del público, en este caso, fuertes historias que podrían llegar a ser impresionantes para la sensibilidad promedio; sin embargo, a pesar de la rareza de las situaciones plasmadas en este reality, deja que través de los PT se logre un exitoso programa comercial.

Volviendo a lo tradicional desde Joris Ivens con sus documentales de crítica social, se puede encontrar en la actualidad realities con personajes temáticos que desde hace varios años vienen representando un sector de la población para la conciencia de las clases sociales y la política. El anteriormente analizado programa llamado *La Liga*, emitido desde el 2005 hasta el 2010 por la productora Cuatro Cabezas, en donde los personajes presentaban un concepto de *sin censura* por diferentes investigaciones de problemáticas sociales. Si bien es de carácter o clima más periodístico los personajes entran dentro de las argumentaciones sobre el uso del recurso de este PG, pero en una temática más clásica que viene teniendo repercusión desde Ivens.

## **5.2 Utilización del recurso en serie documentales**

Para la reflexión sobre la presencia del recurso en las series documentales se van a tomar como ejemplo de serie documental que servirá para describir un largo camino a lo

largo de la historia una de las series del género, llamada *True Life (1998-2015)*, perteneciente al surgimiento de esta plataforma televisiva, y pudiendo ser ejemplo en la modernidad, ya que su fecha de estreno en la cadena MTV, fue en 1998 y actualmente se encuentra en emisión su temporada número 18, llegando a tener más de 300 episodios ya transmitidos al aire.

El lanzamiento de esta serie vino de la mano del canal de televisión MTV, quien se propuso un programa en contraposición a diferentes situaciones que sufría Estados Unidos. El primer capítulo de su estreno se llamó *Fatal Dose* en el año 1998, el formato era muy parecido al de un documental cinematográfico de corta duración, las placas informativas y el discurso de muchas personas afirmando una realidad innegable, lo transformaban en un programa educativo, informativo, una visión que fue cambiando a lo largo de su desarrollo. Dentro de las primeras temáticas encontramos siempre casos colectivos, en donde un conjunto de situaciones van transmitiendo un mensaje de concientización y para su resultado no fue necesario ninguno de los personajes, teniendo entrevistas entre ellos y mostrándole al espectador un grupo de personas con el mismo problema.

En la temporada dos y tres correspondientes a los años 1999, 2000 y 2001, ya se pudo apreciar a los primeros personajes temáticos encerrados en un formato clásico, siendo importante de destacar para una comparación entre un personaje normal y el recurso de este PG.

Puntualmente se vio en el primer capítulo de la segunda temporada titulado *I Am A Pro Wrestler*, donde se utilizó a sólo dos personajes para representar las ambiciones de la gente que quiere lograr llegar al profesionalismo en la lucha libre. Dentro de la primer temporada se puede considerar el episodio titulado *I Am A Porn Star*, en donde el “I am” aparecer por primera vez y se siguen ciertas características del recurso sin llegar a una soltura que lleve a la representación de la visión de los personajes presentados, sería tal vez una clara experimentación del formato y recibimiento del público, el cual sin lugar a

dudas fue positivo para la elección de las siguientes temporadas no en su totalidad, pero si en su mayoría.

El cambio es notable en el resultado de este capítulo, el tratamiento del recurso está presente con evidencia. La figura del director con una visión diferente, la representación de una realidad determinada mediante estas dos personas que comparten su vida cotidiana y mediante ella representan y transmiten la temática. Puede que el realizador haya intervenido de más con un guión previo, pero el respeto por la visión de los dos personajes es evidente siendo su estilo de vida el concientizante al espectador.

El dejar herramientas como las placas en un segundo plano o el adentrarse en las casas, familias y amigos de estos dos personajes cambian a un formato más personal, requiriendo las estrategias del director y dejando atrás la información que otras alternativas pueden transmitir permitiendo a los dos individuos mostrar su entorno y vida diaria.

La selección de estos dos personajes puntuales por su parte se puede identificar como más detallada que la de la temporada anterior, eligiendo a dos personas era necesario asegurarse de que el programa tuviera contenido, uno de las características que los personajes temáticos presentan en su posible uso.

Al continuar a través de sus episodios la concientización con temáticas tanto adolescentes como adultas, familiares y culturales, *True Life* a partir de esta temporada fue eligiendo generalmente a uno o dos personajes como forma de representación principal de sus temporadas.

En muchos casos mostrándose a una sola persona para casos particulares como *I'm Obsessed with Brad Pitt*, donde una persona cuenta sobre su obsesión con el actor de Hollywood durante todo el programa, mostrando su vida diaria y actividades personales favoritas. En otros episodios con temáticas como *I'm Going To Fat Camp*, donde tres jóvenes comparten su camino en un campamento para tratar sus problemas de obesidad.

En los últimos años el formato se tornó muy igual en base al tratamiento con los presentes personajes temáticos, interiorizarse con la familia, tratar al personaje hasta lograr su confianza y transmitir al espectador un contenido personal : la visión del PT plasmada en la pantalla.

Un programa como éste no podría haber entrado en la intimidad de los personajes en ninguna época anterior, y ése es uno de los objetivos nivel de realización.

Los realities que los espectadores suelen consumir consisten en un guión y montaje construyendo la narrativa para lograr un producto que venda. La diferente con este formato es que se busca al contenido desde la propia vida del personaje, logrando relacionarlo con un realismo que el espectador interpreta más verdadero que los realities.

La respuestas en base a temáticas tocadas por este programa fueron positivas y de crítica parental mayormente, ya que las imágenes pueden ser fuertes, lo que el espectador no piensa es en la cotidianidad y fidelidad al personaje, sino en el contenido como si fuesen acciones dictadas por el director, algo que es totalmente erróneo, lo que no lo es sería decir que el productor o director son los que sacan al aire esas imágenes.

En la actualidad *True Life* es reconocida por el mundo como una serie que trata problemas sociales, culturales, humanos de manera directa e intentando ocultar las manipulaciones por parte del realizador, pero lo que compete es la utilización de los personajes temáticos en su generalidad para lograr cada mensaje concientizante, ya que es la manera elegida de llegar a la sociedad.

### **5.3 Tendencias en la actualidad**

Teniendo en cuenta estas características de *True Life (1998-2015)*, se puede hacer referencia con respecto a la evolución de las series en la pantalla de televisión y particularmente de los PT, pero no es sólo en la televisión donde se pueden llegar a considerar como presentes en la actualidad.

Teniendo en cuenta estas características de *True Life*, se puede hacer referencia con respecto a la evolución de las series en la pantalla de televisión y particularmente de los PT, pero no es sólo en la televisión donde se pueden llegar a considerar como presentes en la actualidad.

Hoy en día, nuevas tendencias y factores están creciendo a lo largo del mundo con la popularización de cámaras a través de teléfonos modelos nuevos portátiles y sitios en los que cualquiera puede publicar su contenido grabado como YouTube, Facebook, etcétera.

La figura del espectador en la actualidad es diferente que en la modernidad. Tubella (2005) afirma que:

La audiencia todavía es masiva, pero no es masa en el sentido tradicional en el que un emisor emitía para múltiples receptores. Ahora disponemos de una multiplicidad de emociones y receptores, y por lo tanto de una multiplicidad de mensajes, y como consecuencia, la audiencia se ha vuelto activa y selectiva. (Tubella, 2005, p. 59).

Con esto se quiere decir que habiendo hablado de programas como *My Strange Addiction* es justificado que la variedad y temáticas de los documentales con personajes temáticos esté pasando por una etapa de crecimiento en cuanto a contenido. La audiencia activa de la que habla Tubella es la que en la actualidad permite que formatos diferentes tengan un respaldo en espectadores, al igual que sitios que antes no tenían la llegada que ahora tienen con la presencia de internet.

El surgimiento de los llamados *youtubbers* consiste en una serie de personas que se hicieron conocidas en los medios a través de sus videos registrando su vida diaria en internet.

Habiendo mencionado un título como *Lindsay* (2015), no hay que mal interpretar el contenido de cada personaje, ya que esta serie documental se enfoca en una estrella de Hollywood, pero ya no son sólo las personalidades quienes deben ser grabadas por profesionales.

Videos hechos por personas con conocimientos de la cinematografía como alguien que se compró una cámara puede hacer diferencia en audiencia dependiendo del contenido que muestre y cómo llegue al público.

Casos de canales de *YouTube* como *Fun For Louis*, *Mr. Ben Brown* y *JacksGap*, nos adentran en las vidas cotidianas de tres jóvenes ingleses interesados por recorrer el mundo mostrándolo cinematográficamente bajo su perspectiva.

Transformándose tal vez en una autobiografía plasmada en una cantidad de videos, el concepto de personajes temáticos se puede encontrar presente incluso en el caso de *JacksGap*, en diversos videos se muestran una serie de músicos por diferentes partes del mundo, uno por cada capítulo, en su día a día en una sección que se llama *Following Heart (2015)*.

Se puede afirmar a partir de estos ejemplos que los PT están surgiendo en las autobiografías y especialmente en los videos, que pueden mostrar y cumplir con los requerimientos del recurso como el llegar a una cierta intimidad del personaje, sensación de respeto por la visión del mismo y conocimiento de su cotidianidad para transmitir un mensaje determinado.

Como ejemplo, se podría considerar el de una persona que decide realizar un diario íntimo, por lo que la confianza de ese individuo como realizador está presente de antemano y a la hora de grabar, la soltura será lo que recibirá la audiencia. Lo que no hay que dejar de tener en cuenta para no tomar a cualquier video casero como PT, es el propósito de los mismos que representen una temática. La intención debe estar presente en los videos por parte del realizador, sea quien sea. El simbolizar y transmitir un mensaje determinado mediante una persona, sea el mismo realizador o no, es lo importante para cumplir el recurso en el caso de las autobiografías audiovisuales.

Por otro lado en películas documentales pensadas para la cinematografía cada vez tienden a ser más alteradas por profesionales, lo que los personajes temáticos en la pantalla grande están perdiendo su naturaleza y sensación de realidad absoluta. Puede

que tenga que ver con los avances tecnológicos, el hecho de que una superproducción se centre en una sola persona nos trae ejemplo como *Tig* (2015) y *Él Me Nombró Malala* (2015), donde la elección de un personaje está a la vista, pero la cantidad de recursos utilizados hace que se tape la esencia del recurso.

Sin embargo, a nivel de producción, teniendo en cuenta temáticas del capítulo tres, la televisión deportiva está sacando documentales sobre sus figuras, y particularmente en deportes individuales como el boxeo, empresas como Showtime, están mostrando nuevas producciones que sirven para promocionar los eventos mundiales de los deportes.

Las figuras se convierten en personajes temáticos que deben presentarse y mostrarse varios días en su cotidianeidad para construir un perfil no sólo dentro del ring, sino por fuera también.

Figuras como Ronda Rousey, ya tienen varios documentales realizados llamados *All Access* (2012-2015), una serie de proyectos contruidos exclusivamente para ser emitidos semanas antes de las peleas. Con un presupuesto extenso, se persigue a los luchadores contrincantes por todo del mundo en la preparación para las peleas. En el caso de la lucha libre, son dos y se va estructurando una personalidad, una forma de vida, deporte y dedicación, con el objetivo de que el espectador tome partido por una de las dos figuras y se compenetre en sus anécdotas y rutina diaria.

No considerándose un trabajo fácil el tratamiento con los deportistas para la realización ya que la concentración es muy importante para ellos, si son personajes temáticos como cualquier otros, y éste es un fenómeno que en la actualidad está viendo en crecimiento a causa de su éxito para el canal ShowTime y la fama que logra darle a los diferentes perfiles de los peleadores. Una empresa en crecimiento junto con el deporte que tiene como estrategia estos documentales para el crecimiento de la industria es una maniobra que emerge tanto en este deporte como en el fútbol, rugby, etcétera.

La producción en este caso, se toma el tiempo de pre producción para poder coordinar el tiempo de grabación y conocer el entorno del deportista, tomando partido el montaje a causa de que si bien el PT será la figura, es probable que el montaje tenga más control sobre circunstancias o por ejemplo en este caso, inclusión de rivalidades entre los peleadores. Siempre pensando en utilizar el documental como publicidad, generalmente pueden grabarlos entrenando, pero su historia personal es más requerida por el espectador y para generar más fanatismo por lo que un PT puede cumplir esos objetivos y metas de una manera óptima.

Pasando a otra tendencia presente en la actualidad, hay que tener en cuenta que muchos personajes temáticos o no, están haciéndose conocidos a través del fenómeno llamado viralización, donde internet y las reproducciones se encargan de la difusión de un personaje. Tomando el film estrenado el 25 de septiembre, *A Brave Heart: The Lizzie Velasquez Story* (2015), encontramos al personaje de Lizzie quien fue declarada por internet como la mujer más fea del mundo. A partir de esto, decidió no quedarse deprimida en su casa, sino salir a hablar y dar charlas inspiracionales a toda la gente que sufre de violencia social como el bullying, doméstica y de género.

No sólo se hizo famosa, sino que su nuevo documental nos presenta su mundo y visión desde que es activista internacional.

Es interesante reflexionar el cómo estos nuevos factores están presentes tomando en cuenta las consecuencias de la modernidad, teniendo diferentes personas la posibilidad de darse a conocer por muchas razones en la web. En el caso de Lizzie, fue ella misma quien salió a los medios a hablar sobre la viralización y a partir de ahí fue contactada para charlas inspiracionales y también para la realización de su film.



#### 5.4 Visión a futuro en las pantallas

Como la televisión está cumpliendo un papel cada vez más secundario en relación con internet, se tratarán principalmente los dispositivos que tienen acceso a esta fuente de información.

El uso de los personajes temáticos se puede decir que está emergiendo en esta plataforma mayoritariamente, pero con visión a futuro, lo que se espera es encontrar el recurso donde falte explotarlo completamente.

Los videos en 360° son una forma de mostrar espacios de manera diferente, no es casualidad que esta técnica tenga a los youtubbers obsesionados con probar, para más adelante publicar en este nuevo formato. Sin embargo, la estabilidad necesaria hasta ahora produce que generalmente hagan videos de paisajes y espacios alrededor del mundo, pero tampoco son bien apreciados en las dimensiones de pantallas como las que estamos acostumbrados, teniendo que moverlas para el lado que deseamos y así examinar un video que cubre una circunferencia en su totalidad.

En uno de los últimos videos de *Fun For Louis*, llamado *Selfie With Kanye* (2015), Louis, el personaje temático y al mismo tiempo realizador de sus videos, es invitado a una convención de nuevas tecnologías donde particularmente el puesto de YouTube, tiene un formato de pantalla visionario: es circular. Tal como se mencionó antes, encontramos un lindo paisaje en el cual podemos mirar hacia todas las direcciones posible en un ángulo de 360 grados. No sería erróneo pensar que en los próximos años se desarrollarán o sacarán al mercado posibilidades de movimiento para la realización en 360, ya que simplemente sería utilizar el concepto de un shoulder adaptable a muchas cámaras en simultáneo.

Estas técnicas podrían mejorar el espacio de un personaje temático, la construcción de su mundo mediante un movimiento a su elección, como también el mostrar su entorno en la totalidad acompañado de por ejemplo, una pantalla especial para este formato.

Se debe tener en cuenta cada vez más, la independencia del realizador a partir de las nuevas tecnologías a la hora del rodaje, pero si se habla de pre producción se podría considerar que la etapa de investigación será menor.

Si cada vez más personas tienen un acceso más simple para la realización de un documental audiovisual, el encontrar un personaje temático será mucho más fácil de ser grabado. No es lo mismo en la época en la que Prelorán se adentraba en sus investigaciones por tres meses enteros, a que distintos realizadores de las diferentes zonas que él mismo grabó tomen una cámara y graben a personajes por todo el país.

El encontrar PT, será más común que el proponerse encontrarlos luego de diseñar un proyecto determinado.

Los cambios en la tecnología, discurso y montaje, contribuyen a las inevitables consecuencias que se van a ver plasmadas en toda la industria audiovisual. Pero los personajes temáticos a partir de su revolución puede que vuelvan a sus raíces, como documento histórico o de carácter crítico político y social, como así también con el surgimiento de nuevas tendencias, tal el caso del reality o de temáticas para un público reducido. Sin embargo, sus características siempre deberán ser , para que este recurso se presente adecuadamente, personajes reales, elegidos por una investigación y selección y que a través de su visión y cotidianeidad, transmitan una temática determinada en el producto audiovisual, dándole como resultado al espectador la sensación de estar dentro de su mundo y cosmovisión.

## Conclusiones

Luego de una reflexión profunda pasando por temáticas desde el campo audiovisual y en el género documental, se puede llegar a argumentar sobre una necesidad y utilidad del planteado recurso llamado personajes temáticos dentro del género documental, concluyendo en base a sus características determinadas y posibles usos.

El resultado en primer lugar de la pertenencia al género como de las características del mismo en el guión, puede lograr concluir una distinción con los personajes generalmente trabajados dentro de esos films a causa de que se lo identifica desde etapas muy tempranas dentro de la cinematografía.

Es muy importante destacar que el recurso presenta patrones propios del mismo como material teórico y audiovisual para su posible argumentación y teorización, aumentando la necesidad de su construcción, no sólo para su desarrollo y estudio sino incluso para profesionales que puedan llegar a interesarse por su utilización. Es válido afirmar que la figura del director es muy importante para la composición del recurso, tomando el mando desde su propuesta y teniendo una influencia determinante en las características y elección del mismo.

Analizados diferentes personajes temáticos con variados films y formatos audiovisuales, se pueden apreciar mediante varios ejemplos características propias según diversos capítulos analizados en este PG. Dentro de las etapas de un proyecto audiovisual, se fueron analizando y reflexionando sobre su utilización en base al recurso, con el objetivo de repasar todo el proceso de un proyecto.

La propuesta va a ser diferente a la comúnmente utilizada en el género, ya que ésta tradicionalmente plantea la posibilidad de dejar un personaje como una herramienta y en base al desempeño del mismo, evaluar la posibilidad de mayor o menor protagonismo. El recurso de este PG va a tener más investigación y trabajo del director en esta etapa que en otro documental, ya que su trabajo es buscar y encontrar a una sola persona que

tenga el potencial para cumplir con la tarea de transmitir una temática en la pantalla, dependiendo del mismo, tanto a nivel de realización como de producción.

El director será el responsable de llevar a cabo los personajes temáticos, teniendo como una de sus prioridades que este recurso funcione adecuadamente. Las herramientas desde el guión son la base luego de la idea, si bien el mismo en el documental no toma el mismo papel que en ficción, es clave para una clara organización.

El proceso creativo que se debe llevar adelante en esta clase de recurso es tan importante como el planteo de su producción. El realizador deberá tener en cuenta que en base a las necesidades que requiere la construcción del recurso, las características de las etapas de la producción van a ser diferentes. Desde estos momentos hay que tener en cuenta desde las peculiaridades del personaje hasta a qué plataforma va dirigido el proyecto, o qué clase de espectador.

En la parte de desarrollo de una producción, se puede concluir como que los personajes temáticos son ideados desde el primer momento, deben serlo, a causa de que una sola figura va a tomar el control del espectador a la hora de ser visualizado y a causa de ello la distribución de tiempos no será la misma, encontrando diferencias desde el principio por parte del profesional.

El tener que entablar una relación con los mismos es muy importante también y esto se da en la etapa de investigación. Se puede concluir que la figura motora deberá realizar un análisis del potencial personaje a elección, dentro de un proyecto en base a la temática, no va a ser común plantear una temática y seleccionar a la primer persona que la represente, sin embargo no es lo mismo cuando sucede al revés, el realizador tiene a una persona en mente que sabe que va a representar a la temática pero no está seguro de si podría llegar a ser utilizado como un personaje temático. En ambos casos es importante diferenciarlos del tratamiento clásico de un documental, ya que sus formas serán las características de los PT.

La historia o relato es muy importante para analizar la presencia del posible recurso. Se puede decir que siempre estuvieron presentes desde sus comienzos pero que las tácticas de los documentalistas no siempre fueron las mismas ya que se ven resultados y usos diferentes. El término personajes temáticos nunca fue planteado como tal, sin embargo, se puede apreciar un tratamiento diferente a aquellos que cumplen con las características propias del recurso, y un tratamiento paralelo al clásico con una tendencia en historias de vida y de enseñanza para la sociedad. Generalmente los PT se presentan como representantes no sólo de la temática sino de su realidad, ya no tanto cultural sino contextual. Por ejemplo, si se trata de un caso de drogas, no es representante de una cultura sino de una problemática en la sociedad mundial.

Desde directores que intentaban transmitir una cultura hasta una forma de vida las temáticas también fueron cambiando con el paso del tiempo y la presencia particular en Argentina también. El contexto y la historia siempre serán causas determinantes en el área audiovisual por lo que el recurso siempre se verá en diferentes condiciones según los distintos momentos históricos. Las guerras, la revolución mediática, internet, son factores consecuentes.

Se puede decir que el conocimiento de las modalidades también es determinante para saber donde este recurso tiene tendencia a presentarse, ya que si bien es adaptable a cualquiera de ellas, hay una tendencia predominante en el ámbito del documental y tiene que ver con las posturas que puedan tomarse para la utilización del mismo. Los PT son de tendencia a la modalidad observacional, a partir de que la figura del observado es respetada e ininterrumpida, ámbito ideal para su desarrollo e inhibición.

La reflexión sobre la utilidad de los mismos no sólo se presenta en el formato audiovisual, sino que también se puede apreciar en otras plataformas como la televisión, serie web y video. Se puede decir que el recurso fue evolucionando no sólo en cuanto a su uso sino también en cuanto a las plataformas a las que va dirigido.

Importante es remarcar esta última afirmación ya que se encuentra en pleno desarrollo a pesar de no ser un recurso identificado nuevamente. El hecho de que el uso de la cámara sea un ejercicio popularizado, también se pueden encontrar personajes temáticos no sólo a través de las extensas expediciones de los realizadores sino en recursos como internet. El tiempo, cantidad de profesionales, contexto y comercialización, son aspectos que van a condicionar un proyecto con la utilización del recurso planteado.

La necesidad de estudio del mismo por parte de un teórico, cineasta o analítico de la cinematografía serviría para su posible desarrollo y su futura utilización para los profesionales que deseen transmitir con un recurso de estas características.

A partir de los autores consultados en este PG, se puede concluir que no es un recurso no inventado hasta ahora, sino que se lo considera dentro de los personajes clásicos que en ciertos casos requieren otro tipo de complejidad y que son productos de otra manera de transmitir temáticas.

Se puede concluir que primero se han visto en la pantalla a los PT antes de su estudio, con ideas más parecidas a una autobiografía que se fue desarrollando y experimentando hasta llegar a transmitir de diferentes maneras la situación de una persona representante de temáticas de interés en el mundo.

Como visión a futuro se puede apreciar el desarrollo de formatos como el video en 3D, la autobiografía en video y redes sociales que van a contribuir en el desarrollo del recurso en pleno cambio, cada día se aprecia más diversidad en las temáticas a tratar y se puede decir que en la actualidad no hay límites, el desarrollo del recurso nos ha mostrado y seguirá mostrando situaciones de cotidianidad de personajes socialmente normales o extremadamente particulares con igual atracción en la pantalla, siendo el condicionante el objetivo que se quiera transmitir mediante él.

El público es el que también tenderá a darle importancia a los PT que más le interesen, como se vió en este PG, las series o documentales emergentes con el recurso presente, tratan temáticas de nivel mundial y conscientizante para el espectador.

Si bien el profesional deberá tener en cuenta diferentes aspectos para su desarrollo, podrá ser posible a partir del análisis de este ensayo que se empiece a estudiar el recurso, siendo ese uno de los objetivos.

En cuanto al crítico y espectador, es posible la identificación a partir de las características desarrolladas en este PG, cumpliendo el objetivo principal y concluyendo con una reflexión acerca de la posible construcción formal del recurso a futuro.

## Lista de Referencias bibliográficas

- Aguado, E. (2012). *Comunicación y tendencias de futuro en el escenario digital*. Buenos Aires: Editorial Juan Carlos Toscano (OEI).
- Alpert, J. (productor). (1987). *Hard Metal's Disease*. [película]. Estados Unidos: NBC.
- Ardèvol, E. (2006). *La búsqueda de una mirada: Antropología visual y cine etnográfico*. Buenos Aires: UOC Ediciones.
- Arnold, J. (productor). (2015). *Tig*. [película]. Los Angeles: Beachside Films.
- Aumont, J. (1993). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Barroso, J. (2009). *Realización de documentales y reportajes*. Madrid: Síntesis.
- Barnouw, E. (1996). *El documental: Historia y estilo*. España: Gedisa.
- Blass, D. (productor). (1998-2015). *True Life*. [serie de televisión]. Estados Unidos: BlackHawk Productions.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós
- Braunberger, P. (productor). (1971). *Petit à petit: Lettres persanes*. [película]. Francia: Les Films de la Pléiade.
- Briski, S. (productora). (2004). *Born into Brudels*. [película]. Estados Unidos: HBO, Cinemax.
- Caparrós, J. (1990). *El film de ficción como testimonio de la historia: El cine histórico*. Planeta y vida. Volumen (nº 58), p. 172-178. Barcelona: Grupo Planeta.
- Cardini, E. (1901). *El regimiento ciclista*. Buenos Aires.
- Cardini, E. (1902). *En casa de fotógrafo*. Buenos Aires.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Cátedra: Madrid.
- Céspedes, M. (1995). *Mirar las mismas cosas de una manera diferente*. Buenos Aires: Valenciana
- Chapman, A. (productor). (2014). *Bears*. [película]. Estados Unidos: Disney Nature.
- Clark, M. (productor). (2015). *Tig*. [película]. Estados Unidos: Beachside Films.
- Cock, A. (2006). *Retórica en el documental: propuesta para el análisis de los principales elementos retóricos del cine de no-ficción*. Barcelona: Bellaterra.
- Cohen, J. (productor). (2004). *Black Tar Heroin*. [película]. Estados Unidos: BBC.
- Craig, P. (productor). *Lindsay*. [serie de televisión]. New York: Oprah Winfrey Network.



- Diamante, J. (2015). *La verdad profunda Joris Ivens: Tierra de España. El otro país*. Edición nº 56. Madrid: Ediciones Clandestinas
- Dunn, T. (productor). (2006). *Brian on the Boulevard: The Story of a Hollywood Hustler*. [película]. Los Angeles: Cliff Cow Films.
- Ellick, A. (productor). (2009). *Class Dismissed in Swat Valley: Malala's Story*. [película]. New York: New York Times.
- Flaherty, R. (productor). (1922). *Nanuk, el esquimal*. [película]. Francia: Les Frères Revilion.
- Flaherty, D. (productor). (1931). *Tabú*. [película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Gleyzer, R. (productor). (1973). *Los Traidores*. [película]. Argentina: Cine La Base.
- Goldsmith, D. (2003). *El documental: entrevistas en exclusiva a quince maestros del documental*. Barcelona: Editorial Océano.
- Greca, A. (1918). *El último malón*. [película]. Argentina: Greca Films.
- Grierson, J. (1939). *Postulados del documental por John Grierson*. Barcelona: Paidós.
- Grierson, J. (1966). *Grierson on documentary*. Estados Unidos: University of California Press.
- Guarini, C. (2006). *Reflexiones para una historia del documental en Argentina*. Revista Digital de Cinema Documentario. No. 1, 90-96.
- Guebel, D. (productor). (2005-2010). *La Liga*. [serie de televisión]. Argentina: Cuatro Cabezas.
- Guggenheim, D. (productor). (2015). *He named me Malala*. [película]. Emiratos Árabes: Image Nation.
- Guzman, P. (1998). *El guión en el cine documental*. Madrid: Toulouse.
- Harries, J. (creador). (2015). *Following heart*. [serie web]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=aA4BBHw8mN4>
- Harris, T. (productor). (2012). *Chimpanzee*. [película]. Estados Unidos: Disney Nature.
- Hicks, J. (2007). *Defining documentary film*. Londres-Nueva York: J.B Tauris.
- Korda, A. (productor). (1937). *Elephant Boy*. [película]. Inglaterra: London Films.
- León, B. (1999). *El documental de divulgación científica*. Barcelona: Paidós.
- Ivens, J. (productor). (1937). *Tierra Española*. [película]. Estados Unidos: Contemporary Historians Inc.
- Maloof, J. (productor). (2013). *Finding Vivian Mayer*. [película]. Chicago: IFC Films.

- Molina, V. (octubre 2008). *Producción en el documental*. [Artículo en línea]. Disponible en: <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART15.htm>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2001). *Introducción al documental*. Bloomington, Indianapolis: Paidós.
- Pallero, E. (productor). (1960). *Tire dié*. [película]. Argentina: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- Peña, F.; Vallina, C. (2000). *El cine quema: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Prelorán, J. (productor). (1969). *Hermógenes Cayo*. Argentina: Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folclóricas Argentina.
- Prelorán, J. (2006). *El cine etnográfico*. Buenos Aires: Editorial Catálogos.
- Prelorán, J. (1987). *Conceptos éticos y estéticos en cine etnográfico*. Buenos Aires: Editorial Búsqueda.
- Quesada, J. (1996). *El productor cinematográfico*. Madrid: Síntesis.
- Rabiger, M. (2007). *Tratado de Dirección de Documentales*. Buenos Aires: Omega.
- Rouch, J. (productor). (1937). *Moi, un noir*. [película]. Francia: Les Films de la Pléiade.
- Scott, M. (2012). *My 600-lb life*. [serie de televisión]. Estados Unidos: TLC.
- Seacrest, R. (2007-2016). *Keeping up with the Kardashians*. [serie de televisión]. Estados Unidos: E! Entertainment.
- Sergi, C. (productor). (2010-2015). *My strange addiction*. [serie de televisión]. Estados Unidos: West Productions.
- Sichel, B. (2003). *Post Verité*. Murcia: Centro Párraga.
- Solanas, F. (productor). (1968). *La hora de los hornos*. [película]. Argentina: Solanas Productions.
- Solanas, F. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. [película]. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Solanas, F. (productor). (1985). *Tangos, el exilio de Gardel*. [película]. Argentina-Francia: Tercine; Cinesur.
- Tedder, R. (Productor). (2011). *African Cats*. [película]. Estados Unidos: Disney Nature.
- Tubella, I. (2005). *De la comunicación en masas a la comunicación multimedia*. Barcelona: UOC.
- Ward, J. . (productor). (2012-2016). *All Access: UFC*. [serie de televisión]. Estados Unidos: Positive Image video

## Bibliografía

- Aguado, E. (2012). *Comunicación y tendencias de futuro en el escenario digital*. Buenos Aires: Editorial Juan Carlos Toscano (OEI).
- Alpert, J. (productor). (1987). *Hard Metal's Disease*. [película]. Estados Unidos: NBC.
- Ardèvol, E. (2006). *La búsqueda de una mirada: Antropología visual y cine etnográfico*. Buenos Aires: UOC Ediciones.
- Arnold, J. (productor). (2015). *Tig*. [película]. Los Angeles: Beachside Films.
- Aumont, J. (1993). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Barnouw, E. (1996). *El documental: historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Barroso, J. (2009). *Realización de documentales y reportajes*. Madrid: Síntesis.
- Bellick, A. (productor). (2009). *Class dismissed: Malala's Story*. [película]. Estados Unidos: BBC.
- Birri, F. (2008). *Escuela documental de Santa Fé*. Argentina: Prehistoria Ediciones.
- Blass, D. (productor). (1998-2015). *True Life*. [serie de televisión]. Estados Unidos: BlackHawk Productions.
- Braunberger, P. (productor). (1971). *Petit à petit: Lettres persanes*. [película]. Francia: Les Films de la Pléiade.
- Briski, Z. (productora). (2004). *Born Into Brothels*. [película]. Estados Unidos: HBO.
- Bordo, S. (productora). (2015). *A brave heart: The Lizzie Velasquez Story*. [película]. Estados Unidos: Women Rising.
- Breschard, J. (2004). *El documental: La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- Caparrós, J. (1990). *El film de ficción como testimonio de la historia: El cine histórico. Planeta y vida*. Volumen (nº 58), p. 172-178. Barcelona: Grupo Planeta.
- Cardini, E. (creador). (1901). *El regimiento ciclista*. [película]. Buenos Aires.
- Cardini, E. (creador). (1902). *En casa de fotógrafo*. [película]. Buenos Aires.
- Casetti, F. (2001). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cerdán, J. (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Céspedes, M. (1995). *Mirar las mismas cosas de una manera diferente*. Buenos Aires: Valenciana.
- Chapman, A. (productor). (2014). *Bears*. [película]. Estados Unidos: Disney Nature.

- Chiozzi, P. Reflexiones sobre el film etnográfico con una bibliografía general. Madrid: La vista.
- Clark, M. (productor). (2015). *Tig*. [película]. Estados Unidos: Beachside Films.
- Cohen, J. (productor). (2004). *Black Tar Heroin*. [película]. Estados Unidos: BBC.
- Cock, A. (2006). *Retórica en el documental: propuesta para el análisis de los principales elementos retóricos del cine de no-ficción*. Barcelona: Bellatera.
- Colombres, A. (2005). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Dunn, T. (productor). (2006). *Brian on the Boulevard: The Story of a Hollywood Hustler*. [película]. Los Angeles: Cliff Cow Films.
- Flaherty, D. (productor). (1931). *Tabú*. [película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Gleyzer, R. (productor). (1973). *Los Traidores*. [película]. Argentina: Cine La Base.
- Greca, A. (1918). *El último malón*. [película]. Argentina: Greca Films.
- Grierson, J. (1966). *Grierson on documentary*. Estados Unidos: University of California Press.
- Grierson, J. (1939). *Postulados del documental por John Grierson*. Barcelona: Paidós.
- Guarini, C. (2006). *Reflexiones para una historia del documental en Argentina*. Revista Digital de Cinema Documentario. No.1, 90-96.
- Guebel, D. (productor). (2005-2010). *La Liga*. [serie de televisión]. Argentina: Cuatro Cabezas.
- Guggenheim, D. (productor). (2015). *He named me Malala*. [película]. Emiratos Árabes: Image Nation.
- Guzmán, P. (1998). *El guión en el cine documental*. Madrid: Toulouse.
- Goldsmith, D. (2003). *El documental: entrevistas en exclusiva a quince maestros del documental*. Barcelona: Editorial Océano.
- Harries, J. (creador). (2015). *Following heart*. [serie web]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=aA4BBHw8mN4>
- Harris, T. (productor). (2012). *Chimpanzee*. [película]. Estados Unidos: Disney Nature.
- Hicks, J. (2007). *Defining documentary film*. Londres-Nueva York: J.B Tauris.
- Ivens, J. (productor). (1937). *Tierra de España*. [película]. Estados Unidos: Contemporary Historians Inc.
- Korda, A. (productor). (1937). *Elephant Boy*. [película]. Inglaterra: London Films.

- León, B. (1999). *El documental de divulgación científica*. Barcelona: Paidós.
- León, B. (2009). Dirección de documentales para televisión, guión producción y realización. Barañáin, España: Ediciones Universidad de Navarra, S.A.
- Maloof, J. (productor). (2013). *Finding Vivian Mayer*. [película]. Chicago: IFC Films.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. Barcelona: Paidós
- Nichols, B. (2001). *Introducción al documental*. Bloomington, Indianapolis: Paidós.
- Pallero, E. (productor). (1960). Tire dié. [película]. Argentina: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- Ortega, L. (2007). *Espejos Rotos: aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Barcelona: Ocho y Medio.
- Peña, F.; Vallina, C. (2000). *El cine quema: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Prelorán, J. (productor). (1969). *Hermógenes Cayo*. Argentina: Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folclóricas Argentina.
- Prelorán, J. (1987). *Conceptos éticos y estéticos del cine etnográfico*. Buenos Aires: Búsqueda.
- Prelorán, J. (2006). *El cine etnográfico*. Buenos Aires: Editorial Catálogos.
- Quesada, J. (1996). *El productor cinematográfico*. Madrid: Síntesis.
- Rabiger, M. (2007). *Tratado de Dirección de Documentales*. Buenos Aires: Omega.
- Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.
- Rotha, Paul. (1936). *Documentary Film*. Londres: Faber and Faber.
- Rouch, J. (productor). (1937). *Moi, un noir*. [película]. Francia: Les Films de la Pléiade.
- Schefer, R. (2008). *El autorretrato del documental*. Buenos Aires: Editorial Catálogos.
- Scott, M. (productor). (2012). *My 600-lb life*. [serie de televisión]. Estados Unidos: TLC.
- Seacrest, R. (2007-2016). *Keeping up with the Kardashians*. [serie de televisión]. Estados Unidos: E! Entertainment.
- Sergi, C. (productor). (2010-2015). *My strange addiction*. [serie de televisión]. Estados Unidos: West Productions.
- Sichel, B. (2003). *Post Verité*. Murcia: Centro Párraga.
- Solanas, F. (productor). (1968). *La hora de los hornos*. [película]. Argentina: Solanas Productions.

Solanas, F. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Tedder, R. (productor). (2011). *African Cats*. [película]. Estados Unidos: Disney Nature.

Vallejo, A. (2008). La construcción de los personajes en el cine documental. *Secuencias: Revista de la historia del cine*, volumen 27. P. 72.

Ward, J. . (productor). (2012-2016). *All Access: UFC*. [serie de televisión]. Estados Unidos: Positive Image video

Weinrichter, A. (2005). *El cine de no ficción: desvíos de lo real*. Barcelona: T.B Ediciones.