

# Deshilando el guión de *Balseros*. La construcción narrativa en el cine documental

Aida Vallejo

Doctoranda en la Universidad Autónoma de Madrid

aida.vallejo@yahoo.es

**Resumo:** *Balseros* (2002) de Carles Bosch & Josep M<sup>a</sup> Domènech, guião: David Trueba e Carles Bosch, realizado num contexto de produção catalão (Espanha) e rodado em Cuba e Estados Unidos, é uma longa-metragem documental de grande repercussão internacional com um profundo trabalho de guião. Propomos aqui uma exploração das construções narrativas do filme, analisando o papel do tempo, do espaço, das formas de enunciação, do ponto de vista das personagens na elaboração do relato.

Palavras chave: *Balseros*, documentário, guião, narrativa.

**Resumen:** *Balseros* (2002) de Carles Bosch & Josep M<sup>a</sup> Domènech, guión : David Trueba y Carles Bosch, realizado en el contexto de producción catalán (España) y rodado en Cuba y Estados Unidos, es un largometraje documental de gran repercusión internacional con un profundo trabajo de guión. Proponemos aquí una exploración de las construcciones narrativas del filme analizando el papel del tiempo, el espacio, las formas de enunciación, el punto de vista y los personajes en la elaboración del relato.

Palabras clave: *Balseros*, documental, guión, narrativa.

**Abstract:** *Balseros* (2002) by Carlos Bosch & Josep M<sup>a</sup> Domènech, screenplay: David Trueba and Carles Bosch, made in the context of Catalan production (Spain) and filmed in Cuba and the United States is a documentary film with remarkable international impact and profound scriptwriting. We propose here an exploration of its narrative constructions by analyzing the role of time, space, the statement forms the point of view, and the characters in the elaboration of the story.

Keywords: *Balseros*, documentary, screenplay, fiction.

**Résumé:** *Balseros* (2002), de Carles Bosch & Josep M<sup>a</sup> Domènech (scénario: David Trueba et Carles Bosch), production d'origine catalane (Espagne) filmée à Cuba et aux États-Unis, est un long-métrage documentaire de grande influence internationale présentant avec profondeur un travail au niveau du

script. Nous proposons ici une exploration des constructions narratives du film en examinant le rôle du temps, de l'espace et des formes d'énonciation du point de vue des personnages dans l'élaboration du scénario.

Mots-clés: *Balseros*, documentaire, scénario, fiction.

EL filme *Balseros* (2002) de Carles Bosch & Josep M<sup>a</sup> Domènech, guión : David Trueba y Carles Bosch realizado en el contexto de producción catalán (España) y rodado en Cuba y Estados Unidos, es un largometraje documental de gran repercusión internacional que llegó a ser finalista en los premios Oscar en 2004 dentro de la categoría de documental. Seleccionado en Sundance y candidato a los premios Goya en 2002, el filme ganó el Premio Nacional de Cultura de la Generalitat de Catalunya en su modalidad de Cine y Audiovisuales, y también el premio al mejor documental sobre tema Hispanoamericano de un director no Hispanoamericano en La Habana en 2002.

El largometraje contiene muchos de los elementos fundamentales que definen al documental creativo, entre ellos, su exploración del propio lenguaje cinematográfico como lenguaje de lo real. Concretamente la elaboración narrativa para la construcción de la historia muestra un profundo trabajo de guión (firmado por David Trueba y Carles Bosch) que lo deslinda del formato periodístico al uso. A continuación proponemos una exploración de las construcciones narrativas del filme a través del análisis de sus estructuras y recursos lingüísticos. Consideramos que es un filme de gran interés para el campo de estudio narratológico dada su profunda elaboración sintáctica y la profusión con que utiliza recursos poco habituales en el lenguaje documental. En palabras de la propia productora Bausan Films "Balseros es, en ese sentido, periodismo construido con los mimbres dramáticos y narrativos de la mejor ficción".<sup>1</sup>

Esta afirmación nos lleva a hacer una pequeña reflexión sobre la relación del género documental con la narratividad. Tanto los estudios de ficción como los de documental han eludido el enfoque narratológico para analizar el cine de lo real. Los primeros por considerar el documen-

<sup>1</sup> BAUSAN FILMS, "Guión memoria", disponible en: [www.bausanfilms.com/uploads/fichas/archivos/guión%20memoria%20balseros.pdf](http://www.bausanfilms.com/uploads/fichas/archivos/guión%20memoria%20balseros.pdf). Consultado el 21-07-2009.

tal como un cine no narrativo (Bordwell y Thompson, 1979, Pp. 47-48), y los segundos, por centrarse más en cuestiones éticas y epistemológicas (Nichols, 1991) o relativas a la retórica (Plantinga, 1997) que en la propia estructura narrativa de los filmes. Del lado más estructural en los estudios de cine documental sí que han aparecido análisis por subgéneros como el observacional, performativo, poético, etc, (Nichols, 1997, 1994 y 2001) que sin embargo ignoran la herencia de la narratología a la hora de ver los elementos recurrentes de cada subgénero. Sí que hay que reconocer sin embargo que algunos herederos de la tradición francófona (Guynn 2001; Colleyn 1993) han hecho un acercamiento a la narratividad del documental, aunque no han realizado una sistematización del uso de todas sus herramientas para analizar el cine de lo real.

Proponemos aquí reivindicar las herramientas narrativas como un instrumento de acercamiento al lenguaje audiovisual en sí mismo (al margen de que estemos hablando de ficción o documental), y pasamos a continuación a analizar cómo el filme *Balseros* ha conseguido aunar la tradición periodística televisiva que busca registrar los grandes acontecimientos del presente, con la más reflexiva y estéticamente cuidada tradición cinematográfica. Para realizar el análisis nos basaremos en las dimensiones de la narración propuestas en *El relato cinematográfico* (tiempo, espacio, enunciación y punto de vista) (Gaudreault y Jost, 1995), además de la teoría del personaje (partiendo de la hermenéutica y de “el viaje del héroe”) (Campbell, 1959 y Vogler, 2002). Utilizaremos así mismo dos conceptos básicos de la teoría documental que concretan el uso de los términos para el análisis de la representación de la realidad: el de “actor o actriz social” (el equivalente del personaje en la ficción) (Nichols, 1997, p. 76)<sup>2</sup> y el de “mundo proyectado” (el equiva-

---

<sup>2</sup> Para un análisis de la construcción de los personajes en el cine documental ver Aida Vallejo, “Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental”, *Secuencias*, nº27, primer semestre 2008, Pp.72-89. Algunas de las cuestiones planteadas en el apartado de análisis de personajes en *Balseros* también se desarrollan aparecen en este artículo.

lente a la “historia” o “diégesis” de la narrativa clásica) (Plantinga, 1997, pp.84-85).<sup>3</sup>

## Temporalidades

Una de las claves de la profundidad narrativa de algunos documentales creativos contemporáneos es el paso del tiempo. El rodaje durante varios años permite seguir los cambios en las vidas de los actores y actrices sociales, y por lo tanto, a la hora de construir el relato, la elipsis es una herramienta fundamental. El filme *Balseros* debe en gran medida su complejidad narrativa precisamente al período de rodaje de más de siete años, que permitió seguir los giros que dan las vidas de los protagonistas.

Además del montaje, herramienta fundamental para la creación de la elipsis, hay varias marcas estilísticas que articulan el tiempo en el relato documental.

Los marcas estilísticas extradiegéticas (que no forman parte del universo de la historia que se está contando) pueden situar en el tiempo al espectador, al igual que ocurre en la ficción. Los subtítulos e intertítulos son un recurso utilizado varias veces a lo largo del filme para indicar el tiempo histórico en que se sitúa el mundo proyectado (como al principio del film donde el texto indica que están en 1994) (00.02.03). También se utiliza para comunicarnos el transcurso del tiempo, como ocurre en dos ocasiones para indicar que han pasado 8 meses (00.36.02) y cinco años, respectivamente. En *Balseros* vemos el intertítulo que reza: “5 anys després” (01.09.49) concretando cuánto espacio de tiempo transcurre exactamente en esa elipsis de montaje.

A pesar de que es la continuidad temporal en orden cronológico lo que marca la estructura de toda la película, el filme utiliza distintos tipos de saltos en el tiempo con fines narrativos. En el primer plano tras los créditos que sitúa la acción en la Habana en 1994, aparece un flashback vehiculado por la voz de uno de los protagonistas que recuerda los

---

<sup>3</sup> Para un análisis de la relación entre los conceptos *historia* y *discurso* en el cine documental ver Vallejo, Aida, “La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental”, en *Doc On-line*, n. 2, Julio 2007, p.82-106. Disponible en: [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt). Consultado el 20-7-2009.

hechos que ocurrieron hace cinco años. Este salto atrás permite situar la acción en el momento álgido de la crisis de los balseros. También se usa este recurso para ilustrar el recuerdo de Juan Carlos cuando dice que llegó a Estados Unidos con un neumático como el que lleva en el trabajo, y donde se corrobora su versión cuando se le ve, en un efímero flash-back visual, en La Habana con el neumático antes de echarse al mar (00.56.58 a 00.57.58).

Aparecen además a lo largo de la película flash-forwards (o saltos hacia adelante) donde los actores y actrices sociales hacen predicciones de lo que harán en el futuro. Este “adelantarse a los acontecimientos” tiene una fuerza narrativa enorme, ya que esas expectativas podrán o no ser cumplidas, activándose los mecanismos del suspense.

En cuanto a la simultaneidad de acontecimientos, vemos que recursos que tradicionalmente han sido usados por el cine de ficción, como la pantalla dividida, son utilizados en el filme para mostrar dos eventos que suceden al mismo tiempo, como ocurre con la conversación telefónica entre Míriam Hernández y su hija. (01.26.37).

## **Diálogo espacial**

Esta construcción temporal que une dos imágenes tomadas en el mismo momento, pero en lugares distintos, está íntimamente relacionada con la cuestión del espacio. La simultaneidad temporal implica poner en diálogo dos espacios separados, y en esta línea vemos que toda la película realiza un juego de alternancia entre dos espacios: el de los que se quedan (en Cuba) y el de los que se van (en Estados Unidos). En este caso ya no se trata de un solo cuadro donde se superponen los dos espacios, como ocurría con la conversación telefónica, sino de una sucesión de secuencias, que a través del montaje llevan al espectador de un espacio a otro, alternándose a lo largo de todo el filme.

Vemos además una vuelta de tuerca más en el diálogo espacio-temporal gracias al uso de las imágenes grabadas por los periodistas para informar a las familias del paradero de los balseros/a (tanto en Guantánamo como después de cinco años). Es especialmente trascendente el momento en que Míriam Hernández ve el vídeo de su hija pequeña que se cae al suelo y la madre recibe el instintivo impulso de

levantarla desde su sillón en Estados Unidos, mostrando después un gesto de sobrecogimiento que dice mucho más de lo que pueda comunicar cualquier declaración oral (00.42.28 al 00.43.46). Es un momento de realidad intensísima donde a través de la mediación audiovisual, la relación entre madre e hija trasciende el espacio y el tiempo (ya que aunque la caída de la niña ocurrió hace tiempo la madre la ve en presente y reacciona en consecuencia).

Tengamos en cuenta, así mismo, que este diálogo interespatial a través de la tecnología audiovisual es un elemento más de la cotidianidad de muchos de los cubanos en el extranjero ya que a pesar de mantener distancias espaciales entre distintos Estados, mantienen relaciones sociales y familiares (en este caso de madre-hija) de forma mediada (ya sea a través de conversaciones telefónicas o el envío de vídeos). Éste es precisamente el tema principal del mediometrage de ficción *Video de familia* (Humberto Padrón, 2001) que utiliza la forma de una video-carta grabada por la familia de un cubano que vive en Estados Unidos para hacer un análisis socio-económico del país. El video casero también es un recurso que Juan Carlos, uno de los protagonistas de *Balseros*, utiliza para mostrar sus viajes a Cuba (1.36.50 a 1.38.03). Dado su potencial creativo, es interesante reflexionar sobre las posibilidades que abre al documental este uso comunicativo de los medios audiovisuales, que permite recuperar memorias en forma de imagen, aportando una enorme riqueza visual al relato, y que de otra forma no serían sino puras declaraciones en la banda de audio.

Hasta aquí hemos visto las formas de diálogo espacial entre lugares distantes, pero es también interesante ver los mecanismos para la construcción del espacio próximo. A nivel audiovisual se construye con una transición de una imagen a otra a través de un travelling o panorámica o por medio del montaje. Si la relación de espacios se da a través del seguimiento de un personaje, esto puede evidenciar una manipulación. En *Balseros* se produce esta “manipulación” en un plano secuencia donde la hermana de Rafael entra en su casa (01.38.11). El seguimiento con una grúa de toda su trayectoria implica un sometimiento de la realidad de esa persona a las condiciones del rodaje, y por lo tanto implica una mayor intervención del equipo de realización en su acción. Esto no quiere decir que esa imagen no sea cierta ni que esa mujer no llegue siempre de esa manera a su casa, sino que la presencia del aparato fílmico,

y no de la realidad que quiere mostrar, se hace mucho más presente. Como apuntaba Godard, aquí la elección del travelling es en definitiva una cuestión de moral.

El hecho de que gran parte del material audiovisual utilizado en *Balseros* fuera grabado inicialmente para la realización de pequeños reportajes televisivos y no un largometraje cinematográfico queda evidenciado en el cambio de estética de la segunda parte del film. En las imágenes rodadas cinco años después vemos un mayor uso de planos-secuencia realizados con grúa, mucho más elaborados que los de la primera parte, y que implican una escritura previa y un proceso de preparación del rodaje que exige mucha más previsión, planificación y tiempo de realización. Esto conlleva más esteticismo, pero al mismo tiempo una mayor “teatralidad” o incluso representación de las personas que están siendo grabadas.

En último lugar, al igual que cuando hablábamos de la construcción del paso del tiempo a través de subtítulos e intertítulos, podemos decir que para la localización del espacio la película utiliza también esta estrategia textual que es ajena al universo diegético, es el caso del plano del inicio con el subtítulo que nos situaba en “La Habana, 1994” (00.02.03). Por otra parte la película también recurre a marcas diegéticas (que forman parte de la realidad), como los carteles de las localidades en que se encuentran los actores y actrices sociales, para situar la acción. Este recurso es usado una vez que Juan Carlos y Misclaida se han separado, para construir visualmente el espacio que los divide. A través de planos de carreteras y el cartel de bienvenida a Nuevo México (01.32.33) el espectador sabe que la siguiente secuencia tiene lugar en otro espacio, a pesar de que no hayan aparecido subtítulos o intertítulos que digan dónde se localiza.

## **Escondiendo la voice over. De la enunciación a la mostración**

El hecho de prescindir de marcas extradiegéticas como los subtítulos e intertítulos explicativos tiene que ver precisamente con la exploración de formas alternativas de narración. Una de las características más representativas del documental de creación de los últimos años es la

ausencia de la tradicional voz *over* omnisciente propia del reportaje periodístico. La experimentación formal lleva en muchos casos a delegar en instancias intradiegeticas (aquellas que forman parte de la realidad representada) la información que de otro modo iría vehiculada por la voz *over*. Se trata de la eterna dicotomía entre mostración y enunciación de la teoría clásica y que a principios de siglo XX recuperó la crítica angloamericana bajo las denominaciones de *telling* y *showing*.

Esta tendencia a esconder la enunciación en instancias intradiegeticas tiene que ver tanto con la exploración formal que ha caracterizado al documental de autor y que lo ha situado como uno de los refugios de la vanguardia cinematográfica en los últimos años, como con la crisis epistemológica que sufren en la actualidad los discursos de la realidad y la objetividad.

En *Balseros* vemos distintas estrategias que eluden la posición omnisciente de la voz *over*. Para analizarlas, haremos ahora un recorrido por las distintas instancias narrativas del filme, desde las más cercanas a la enunciación (cuyo extremo estaría encarnado por la voz *over*), hasta la mostración más pura (estética propia del cine observacional).

## Voz over, subtítulos, mapas, gráficos

En la enunciación en sentido puro hay un mediador entre la historia y el espectador. Aparece la voz enunciativa de un narrador ajeno al mundo proyectado. En el documental puede estar construida a través de una voz *over* incorpórea o mostrarse a través de intertítulos y textos. Al no haber mostración, no hay relación directa con el universo de la historia contada, y el relato está totalmente mediado. En *Balseros*, como apuntábamos anteriormente, se reduce al máximo el uso de estos elementos, utilizándolos exclusivamente para presentar a los personajes (a través de intertítulos con su nombre) o situar la acción en el espacio y el tiempo.

En la película no aparece ni una voz *over* omnisciente, ni el relato del realizador/a o periodista (que es en realidad la encarnación en imagen de esa voz omnisciente). Esta otra forma de enunciación, muy utilizada también en el reportaje periodístico, ocupa un lugar intermedio entre la enunciación y la mostración. En el caso de *Balseros* se evita también

este recurso, dejando que los actores y actrices sociales hablen por sí mismos. Como indica David Trueba, guionista del filme "*Balseiros* es una película que se construye sobre materiales de una riqueza inagotable, traspasa las fronteras de un documental al uso. No juzga, narra. No adoctrina, emociona" (Trueba). Vemos aquí la importancia de reflexionar sobre la relación entre la forma de enunciar y la ética del discurso ya que las formas de enunciación más puras que adoptan una posición omnisciente van necesariamente unidas a la intención de juzgar y adoctrinar.

## **Banda sonora**

Otra forma de enunciación que no forma parte de la realidad rodada la encontramos en la banda sonora. Se trata de una de las formas más creativas que encuentra el filme para delegar la enunciación. A través de las letras de las canciones, elaboradas además a partir de declaraciones de los/las protagonistas, se construye un discurso sobre las aspiraciones de los balseiros/as, pero también sobre la interpretación de los autores de los hechos que ocurren ante la cámara.

Vemos un ejemplo en la secuencia donde los balseiros comienzan a echarse al mar con sus barcas (00.05.23 a 00.05.56). Aparecen varios planos seguidos de símbolos y mensajes religiosos en las balsas y gente rezando. Mientras, en la banda de audio se repite en forma de canción la frase "que sea lo que Dios quiera". De esta manera se evidencia una enunciación que está construyendo significados a través de la propia construcción del discurso, y que de alguna manera se "esconde" tras las letras de una canción. Una forma elaborada y sutil de resumir el éxodo masivo en una secuencia sin evidenciar la presencia de un narrador.

## **La enunciación mediática**

Otra forma de enunciación que en este caso ya forma parte del mundo proyectado es la grabación de imágenes o sonidos de los medios de comunicación (radio, televisión, periódicos, etc.) que forman parte de la realidad que se pretende representar. Vemos que en la sociedad de la

información los medios son una parte omnipresente de la realidad, por lo que muchos documentales recurren al relato mediático dentro de su propio relato. Ésta es otra manera de “esconder” la instancia narrativa a través de un enunciador metadieético. Permite entre otras cosas situar históricamente, dar información compleja y construida sobre el conflicto que trata el filme, etc. Muchas veces toma la posición epistémica que tradicionalmente ha encarnado la voz *over* omnisciente.

En *Balseros* vemos la imagen de la televisión que nos relata los cambios en la legislación Estadounidense sobre inmigración prohibiendo a los cubanos entrar en Estados Unidos y anunciado que serán llevados a Guantánamo (00.27.34 a 00.28.13). Funciona como una voz *over* omnisciente, pero es parte del mundo proyectado, y permite dar una información compleja difícilmente resumible si no es a través de una enunciación.

## El diálogo con el entrevistador/a

El diálogo entre el equipo de realización (o entrevistador/a) y los actores/as sociales es una interacción entre elementos que forman parte del mundo proyectado. A nivel textual se trata del mismo mecanismo de enunciación que el diálogo entre actores sociales, sin embargo a nivel epistémico los diferenciamos por una cuestión de poder sobre el discurso. Son los entrevistadores los que hacen las preguntas, y los personajes los que han de responderlas. Vemos cómo esta cuestión se refiere a la autoridad epistémica, y no a la construcción textual.

A pesar que gran parte del filme se basa en declaraciones basadas en entrevistas, en la mayoría de los casos se eliminan las preguntas de los entrevistadores y se deja hablar a los actores sociales directamente, para evitar la mediación. Sin embargo en algunos casos se incluyen sus preguntas, como cuando se le pregunta a Méricys si la pueden filmar cuando esté “buscando a hombres” (00.17.02).

La forma de enunciación que suele resultar cuando se suprime la presencia de los entrevistadores (normalmente a través de la edición), corresponde a las “cabezas parlantes” o *talking heads*, que es otro de los recursos más utilizados por el reportaje periodístico. En *Balseros*, aunque muchas veces aparecen declaraciones directamente a cámara

en planos cerrados, no podemos hablar de un uso de esta construcción porque los planos de las declaraciones de los actores sociales se organizan en secuencias basadas en la unidad espacio-temporal (que asociamos con la narrativa clásica) y no la unidad temática del discurso oral que predomina en las *talking heads*.

## **El diálogo como portador del relato. El diálogo del cine directo**

Pasamos ahora a las formas de construcción del relato más cercanas a la mimesis o mostración. Una de ellas es el diálogo no mediado entre dos actores o actrices sociales. En conseguir que éste se produzca de una forma natural y reveladora para el espectador radica gran parte del saber hacer del equipo de rodaje. Y aquí los autores del filme muestran una capacidad de acercamiento de una enorme sensibilidad y naturalidad.

La secuencia donde Juan Carlos y Misclaida eligen un coche de segunda mano (01.02.30 a 01.04.39) la conversación entre ambos tiene una gran fuerza expresiva y argumental y ofrece un genial análisis de lo que supone el cambio para ellos. Lo que ahora tienen y lo que han perdido.

Como indican Gaudreault y Jost “el cine tiene una tendencia casi “natural” a la delegación narrativa, a la articulación del discurso. En el fondo, la razón es muy sencilla: el cine muestra a los personajes mientras éstos actúan, imitan a los seres humanos en sus diversas actividades cotidianas, y una de esas actividades, a la que nos entregamos todos en un momento u otro, es la de hablar. Y hablando, bastantes humanos suelen utilizar la función narrativa del lenguaje, relatar, relatarse” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 57). El documental se sirve de esta característica del diálogo como portador de relatos para esconder a la instancia narrativa tras los actores sociales del mundo proyectado. Ésta es precisamente la estrategia principal del cine directo y la aproximación observacional al documental.

## **El diálogo consigo mismo. El monólogo interior**

En Balseiros también se juega con la disociación entre imagen y sonido para construir el monólogo interior<sup>4</sup> de los personajes. Este recurso lingüístico, heredado del cine de ficción, consiste en la superposición de la voz del personaje (o actor social) con una imagen en la que aparezca en silencio, con una actitud reflexiva. En el caso de la ficción, no existe contradicción alguna, ya que se trata de un recurso estilístico más, pero en el caso del documental plantea varias cuestiones ontológicas. Con este recurso, se esconde la instancia enunciativa y nos muestra a los actores sociales como si pudiéramos leer sus pensamientos, de esta manera tenemos la sensación de asistir a una representación no mediada por un narrador. Sin embargo vemos que se trata de una construcción, de una “realidad” creada por el documentalista gracias al montaje, ya que la voz no se corresponde con el plano, sino que ha sido tomada en una entrevista.

Cuando Juan Carlos cuenta cómo Misclaida le abandonó, en un principio le vemos relatando la historia, pero a continuación imagen y sonido quedan disociados, y mientras en la banda de audio seguimos oyendo su relato, en imagen aparece él asistiendo a un bar con sus amigos. En el momento en se le oye contar su arrepentimiento por haberla dejado mucho tiempo sola, lo vemos solo jugando al billar. La secuencia va de una declaración al uso a una construcción mucho más elaborada que explota todas las dimensiones de la banda de sonido e imagen, y especialmente los nuevos significados que surgen de su superposición (01.31.06 a 01.32.08).

---

<sup>4</sup> Chatman desarrolla el concepto de monólogo interior en Seymour B. CHATMAN, *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Ithaca: Cornell University Press, 1978, Pp. 181-196.

## **Mostración más pura. La imagen observacional**

La mostración en su forma más pura viene dada por la imagen fotográfica como imitación de una realidad visual. El cine directo aspira a utilizar este medio de expresión como medio único para narrar sus historias, y se basa en la observación. Hay un dispositivo que cuenta la historia (la imagen) pero no hay entidad narrativa inscrita en el texto.

En *Balseros* también vemos secuencias basadas en la pura observación, siendo aquellas del comienzo del filme grabadas en el momento álgido de la crisis las que tienen mayor fuerza expresiva. La observación de los balseros llevando sus embarcaciones hasta el mar mientras les siguen cientos de personas no necesita enunciación alguna, aquí una imagen vale más que mil palabras.

## **Focalización y punto de vista**

Cuando hablamos de la construcción del punto de vista en *Balseros* debemos apuntar que se ahonda en la subjetividad de los personajes a través de todos los estadios enunciativos de los que hemos hablado hasta ahora, y especialmente aquellos donde los actores y actrices sociales relatan sus propios sentimientos y pensamientos.

Sin embargo, ahora vamos a centrarnos exclusivamente en dos secuencias donde la construcción puramente audiovisual del punto de vista es especialmente innovadora para el género documental. Se trata específicamente de formas de auricularización (es decir, del punto de vista auditivo) donde se juega con la relación entre lo que oye la actriz social y lo que oye el espectador/a.

Un ejemplo muy construido de auricularización interna se da cuando Méricys intenta hablar por teléfono con su hermana (01.48.39). Aquí se solapa la toma del sonido directamente desde el teléfono al micrófono. Oímos lo que oye el personaje.

En otra secuencia la auricularización es externa, y por lo tanto el espectador no oye la conversación, pero los personajes sí. Las dos hermanas discuten y una de ellas le dice que no quiere que se venga con ella y con su hija porque está metida en el mundo de las drogas. El

espectador no oye expresamente lo que se dicen; puede ver sus gestos a través del cristal, pero sin embargo, no puede oírles (1.55.46). Un recurso narrativo que muestra cómo a veces los silencios dicen más que las palabras. Este recurso surge además por las limitaciones de la propia realización documental, ya que tal y como indicaba Carles Bosch fueron las protagonistas las que les pidieron tener esa conversación en privado. Les permitieron grabar desde el otro lado del cristal, pero no escuchar la conversación.<sup>5</sup>

## **La construcción de personajes. De la colectividad al individuo**

El proceso de construcción de personajes es una de las estrategias más elaboradas de la película *Balseros*. El filme consigue un equilibrio entre su construcción como entidad colectiva (en relación a la representatividad), y la elaboración de las marcas estilísticas que resaltan su individualidad.

La construcción de personajes como entes colectivos implica una categorización de la persona en función de sus características comunes con aquellos/as que conforman su categoría, y por lo tanto una pérdida de su especificidad e identidad como individuo. El estereotipo implica una lectura del personaje, y en este caso del actor social, como representante de la clase de la que forma parte.

En *Balseros*. (Carles Bosch & Josep M<sup>a</sup> Doménech, 2002) lo que les caracteriza a todos los actores sociales es su marcha a Estados Unidos con las balsas de producción casera en el momento concreto de la crisis. No se les identifica por ser blancos o negros, hombres o mujeres, escultores o prostitutas. El elemento definitorio de su clase es su condición de balseros/as. Y ésta, evidentemente es una construcción del filme y no de su propia personalidad.

Otra forma de construcción de varias personas como una sola entidad narrativa ocurre con las parejas. En muchos documentales se representa como un personaje colectivo, carente de individualidad, mos-

---

<sup>5</sup> Declaración hecha por el director en la presentación del *Máster en Teoría y Práctica de Documental Creativo* de la Universidad Autónoma de Barcelona el 13 de octubre de 2004.

trándose sólo las escenas donde tiene lugar la interrelación entre sus integrantes. En *Balseros* al inicio se construye a Misclaida (la hermana de Méricys) y a su marido Juan Carlos como un solo personaje-pareja. Sin embargo cuando vuelven a encontrarles unos años después se han convertido en dos personajes que viven dos tramas narrativas diferentes porque sus vidas se han separado.

Es necesario reflexionar sobre los criterios que se tienen en cuenta a la hora de elegir un actor o actriz social para convertirlos en protagonistas de una trama narrativa. La construcción del personaje es un proceso textual de selección donde los actores y actrices sociales son elegidos en función de varios criterios. “Puede evaluarse su conocimiento, su representatividad, su “cinegenia”, sus relaciones interpersonales” (Colleyn, 1993, p. 103). Estos criterios de selección implican la visión de la realización no sólo sobre esas personas sino sobre su papel en el discurso de la realidad que van a representar. En la película *Balseros*, se eligen de entre todos los posibles protagonistas una serie de personas que van a pasar a ser los actores sociales en el filme, ya sea por su forma de ser, su historia personal, o sus metas. Los realizadores además descartaron de todo el material filmado a otra pareja formada por una chica ciega con una deformación en la cara y su pareja: un hombre de avanzada edad del que dependía, y del que se separó una vez que encontró trabajo en EE.UU. Carles Bosch apuntaba que de alguna manera tanto la deformación de la chica, como la historia de la pareja no terminaba de convencerles para incluirlos en el relato final. En palabras de Bosch “su historia no era representativa”.<sup>6</sup>

Otra cuestión fundamental es la evolución que sufre el actor o actriz social y su proceso de cambio según va enfrentándose a los desafíos que se le presentan. Se trata de la construcción del arco del personaje (Vogler, 2002, p. 242). Carles Bosch apuntaba a algunas claves tener en cuenta para entender el potencial narrativo de los actores y actrices sociales:

“cualquier persona es un personaje y cuando enseñando balseros se levantaba alguien y me preguntaba: “Pero ¿cómo consigue usted estos personajes maravillosos? Yo le dije: mire, si a usted le sigue una

---

<sup>6</sup>Según la declaración de Carles Bosch en la presentación del *Máster en Teoría y Práctica de Documental Creativo* de la Universidad Autónoma de Barcelona 13 de Octubre de 2004.

cámara durante siete años, en los momentos más trascendentales de sus vida, usted será el personaje más carismático del mundo”.<sup>7</sup>

Los eventos históricos de los que son los protagonistas van convertir a Méricys González, Óscar del Valle, Rafael Cano, Míriam Hernández, Guillermo Armas, Juan Carlos y Misclaida en grandes personajes, pero a nivel textual su orden de aparición, su presentación, así como otros elementos estilísticos que los definen, van a activar los mecanismos narrativos para hacer más efectivo el discurso y recalcar su individualidad.

Carles Bosch reflexionaba sobre el aprendizaje que supuso *Balseros* para abordar estas cuestiones en su siguiente film *Septiembre*, (2007, guión de Carles Bosch): “Mirando Balseros he aprendido (...) que los personajes queden definidos mucho antes, para que entonces la película fluya sola y ya entonces por ejemplo una mujer que va a ver a su pareja que está en la cárcel y a ella la tienes en un tren; que simplemente la cara de ella ya al espectador le diga mil cosas ¿por qué? Porque ya sabe quién es ella, porque ya sabe quién va a ver”.<sup>8</sup> El objeto de deseo del personaje (en este caso de la actriz social) va a hacer que el espectador/a se identifique con ella compartiendo su deseo.

En *Balseros*, al quedar bien definidos al inicio de la película tanto los personajes como sus respectivas metas, se activan los mecanismos de identificación del espectador y se establece una línea de lectura para la evolución de ese actor o actriz social en base a sus perspectivas para el futuro.

La ideología implícita en el discurso muchas veces depende de cual es el objeto que se pretende conseguir. Rafael Cano, uno de los protagonistas de *Balseros* dice que quiere tener en Estados Unidos “lo que todo el mundo: un carro, una casa, una buena mujer” (00.10.46). Al compartir con el actor social su deseo, el espectador se sitúa en la misma posición (independientemente de que ese espectador social sea hombre o mujer). El motor del relato de este personaje es la búsqueda de esa mujer (al mismo nivel que el carro y la casa). Al convertir a la mujer en objeto de deseo, las implicaciones del relato desde una lectura

<sup>7</sup> Entrevista audiovisual publicada en *Blogs&Docs* en Diciembre de 2006 y realizada el 16 de Noviembre de 2006 en Barcelona. (04.07) Video consultable online.

<sup>8</sup> Entrevista audiovisual publicada en *Blogs&Docs* en Diciembre de 2006 y realizada el 16 de Noviembre de 2006 en Barcelona. (04.07) Video consultable online.

feminista delatan una construcción del punto de vista exclusivamente masculino y la concepción de la mujer precisamente como un objeto, y no como un personaje que guía la acción.<sup>9</sup>

Por último reflexionaremos sobre algunas de las estrategias de estilo que se utilizan en *Balseros* para definir a los actores y actrices sociales como personajes individuales y reconocibles.

Plantinga indica que “una de estas manifestaciones es el leitmotiv, una marca musical por la que un personaje es marcado e identificado” (Plantinga, 1997, p. 165). El filme explota este recurso en numerosas ocasiones, convirtiendo una frase del personaje en una canción que se repetirá cuando vuelva aparecer, de manera que el espectador/a relacione ambas, facilitando su identificación y su atención sobre esta persona como individualidad. Es lo que ocurría cuando aparece Rafael Cano. Su frase “un carro, una casa, una buena mujer” pasa a ser la letra de la canción que le acompaña a lo largo del filme. Cuando aparece en pantalla, oímos la canción, lo que automáticamente permite reconocerlo como un personaje ya conocido, cuya trayectoria anterior hemos visto previamente.

En segundo lugar están las acciones que un actor social realiza. En *Balseros*, uno de los elementos identificativos de Rafael Cano es que hace esculturas. Se muestran sus obras en Guantánamo (00.29.09) y después de cinco años en Estados Unidos (1.15.24). Dado que su físico ha cambiado mucho y ha engordado considerablemente, el hecho de mostrarle de nuevo con sus esculturas permite dar una continuidad a su imagen como personaje.

---

<sup>9</sup>Para un análisis del viaje del héroe desde una perspectiva feminista ver, Maureen Murdock, *El viaje heroico de la mujer (guía práctica)*, Gaia, 1999. Citado en Christopher Vogler, *El viaje del escritor* Barcelona: Ed.Robinbook, Ma non troppo, 2002. (Ed.original en ingles: *The writer's journey*, 1998), p. 22. La construcción del viaje del héroe en un inicio surge desde una perspectiva masculina donde el héroe es siempre hombre. El propio Campbell propone como una de las etapas “La mujer como tentación”. Citado en Christopher Vogler, *Op.Cit*, p. 44. extraído de Joseph Campbell. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, México: Fondo de cultura económica, 1959.

## Conclusiones

A modo de conclusión, incidiremos en algunas de las estrategias más efectivas a nivel narrativo utilizadas en *Balseros*.

En primer lugar el rodaje a lo largo de siete años da una enorme profundidad narrativa a los personajes, permitiendo ver su evolución. Esto sumado al orden cronológico de los hechos permite estructurar el relato en base a sus expectativas para el futuro y activar así los mecanismos del suspense en base al logro o no de las metas de cada personaje.

En segundo lugar debemos reflexionar sobre la riqueza de usos de distintos tipos de narración, en las que se percibe una exploración de formas más cercanas a la mostración, alejándose de las formas de enunciación más puras (y especialmente de la voz *over* omnisciente ausente en todo el film).

En tercer lugar vemos cómo la película experimenta con las posibilidades que ofrece la cultura visual de principios de siglo XXI. La inscripción en la película del discurso mediático (en este caso de la televisión) o de los vídeos (tanto caseros como los del equipo de rodaje) como instrumento de comunicación entre familias divididas entre dos Estados, ofrece una riqueza de elementos narrativos que es a su vez testigo del papel de la imagen como mediador social en la actualidad.

Por último vemos que las posibilidades técnicas también favorecen exploraciones del punto de vista de los personajes, ya sea jugando con la auricularización (la relación entre lo que oye el personaje y lo que oye el espectador) o desligando imagen y sonido para superponer declaraciones en la banda de audio con imágenes de los actores y actrices sociales en sus actividades cotidianas. De esta manera se crea un diálogo entre audio e imagen que genera nuevos significados, enriqueciendo la articulación del relato.

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

## Referências Bibliográficas

BAUSAN FILMS, (s/data), "Guión memoria", disponible en: [www.bausanfilms.com/uploads/fichas/archivos/guión%20memoria%20balseros.pdf](http://www.bausanfilms.com/uploads/fichas/archivos/guión%20memoria%20balseros.pdf). Consultado el 21-07-2009.

BAUSAN FILMS, (s/data), "Guión memoria", disponible en: [www.bausanfilms.com/uploads/fichas/archivos/guión%20memoria%20balseros.pdf](http://www.bausanfilms.com/uploads/fichas/archivos/guión%20memoria%20balseros.pdf). Consultado el 21-07-2009.

BLOGS&DOCS, (Diciembre de 2006), "Entrevistas. Carles Bosch" en *Blogs&Docs*, (realizada el 16 de Noviembre de 2006 en Barcelona). Vídeo online consultable en: [www.blogsandocs.com/?p=20](http://www.blogsandocs.com/?p=20). Consultado el 21-7-2009

BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin, *Film Art. An introduction*, Massachusetts: Addison-Wesley Publishing Co., 1979 (2<sup>nd</sup> printing 1980).

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, México: Fondo de cultura económica, 1959.

CHATMAN, Seymour B, *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Ithaca: Cornell University Press, 1978.

COLLEYN, Jean-Paul, *Le regard documentaire*, Paris: Editions du centre Pompidou, 1993.

GAUDREAU, André y JOST, François, *El relato cinematográfico*, Barcelona: Ed. Paidós, 1995 (ed. original en Francés, 1990).

GUYNN, William, *Un cinéma de Non-Fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2001. (Ed.original en ingles: William GUYNN, *A cinema of Nonfiction*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson Associated Universities Press, 1990).

MURDOCK, Maureen, *El viaje heroico de la mujer (guía práctica)*, Gaia, 1999.

NICHOLS, Bill, *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.

NICHOLS, Bill, *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001.

NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Ed.Piados, 1997 (1<sup>a</sup> Edición en ingles: *Representing reality: Issues and concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1991).

PLANTINGA, Carl R., *Rethoric and representation in nonfiction film*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

TRUEBA, David, (s/data), "Notas del guionista" en la *página web oficial de la productora Bausan Films*. Disponible en: [www.bausanfilms.com/uploads/fichas/archivos/notas%20guionista%20david%20trueba.pdf](http://www.bausanfilms.com/uploads/fichas/archivos/notas%20guionista%20david%20trueba.pdf). Consultado el 23-07-2009.

VALLEJO, Aida, "La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental", *DocOnline*, n<sup>o</sup>2, julio de 2007, Pp.82-106, disponible en: [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt). Consultado el 20-7-2009.

VALLEJO, Aida. "Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental" in *Secuencias*, n<sup>o</sup>27, primer semestre 2008. Pp.72-89.

VOGLER, Christopher, *El viaje del escritor*, Barcelona: Ed.Robinbook, Ma non troppo, 2002. (Ed.original en ingles: *The writer's journey*, 1998).

## Filmografía

*Balseros*(2002), de Carles Bosch & Josep M<sup>a</sup> Doménech (guión: David Trueba y Carles Bosch).

*Septiembre*(2007), de Carles Bosch (guión: Carles Bosch).

*Vídeo de Familia*(2001), de Humberto Padrón.