



Cine Documental

Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: fundamentos, definiciones y categorizaciones

Por María Del Rincón Yohn

Resumen

El presente artículo busca comparar los aspectos más relevantes de las teorías del documental expuestas por Bill Nichols y Carl Plantinga con el fin de alcanzar un conocimiento de la base sobre la que cada uno asienta su planteamiento. Se hará un recorrido por la concepción de la no-ficción de ambos autores, las definiciones de documental que proponen y la forma en que ambos establecen distintos modelos de categorización de documentales.

Palabras clave: Bill Nichols, Carl Plantinga, Teoría documental, modalidades documentales, Comparación teórica.

Resumo

O presente artigo busca comparar os aspectos mais relevantes das teorias do documentário expostas por Bill Nichols e Carl Plantinga, com a finalidade de alcançar um conhecimento da base sobre a qual cada um assenta seu questionamento. Será feito um recorrido pela concepção da não ficção de ambos os autores, pelas definições de documentário que propõem e pela forma em que ambos estabelecem distintos modelos de categorização de documentários.

Palavras-chave: Bill Nichols, Carl Plantinga, Teoria do documentário, Modalidades documentais, Comparação teórica.

Abstract

The present article aims to compare the most relevant aspects of Bill Nichols and Carl Plantinga's documentary theories fostering an understanding of the basis on which each author builds his

own approach. The article will explore the concept of "non-fiction" in both authors, the definitions of documentary they propose and the way in which Nichols and Plantinga provide different models for categorizing documentary films.

Key words: Bill Nichols, Carl Plantinga, Documentary theory, Documentary modes, Theoretical comparison.

Datos de la autora

María Del Rincón Yohn, Licenciada en Comunicación Audiovisual, Universidad de Navarra. mdel@alumni.unav.es

Fecha de recepción: 18 de agosto de 2014

Fecha de aprobación: 16 de septiembre de 2014

Introducción

Aunque el cine documental existe desde principios del siglo XX, el estudio académico sobre este tipo de cine no comenzó a cobrar cierta importancia hasta las últimas décadas del siglo XX. Este artículo pretende comparar los aspectos más relevantes de las teorías del documental expuestas por dos académicos de referencia, Bill Nichols y Carl Plantinga. Dicha comparación resulta de gran interés dada la influencia de ambos autores en el ámbito académico puesto que han desarrollado una amplia investigación acerca de cuestiones conceptuales del cine documental. Bill Nichols es considerado uno de los primeros teóricos del documental. Su teoría y su categorización del documental según las modalidades de representación han tenido una gran aceptación y sus obras son de obligada referencia para cualquier teórico de este ámbito. La teoría de Carl Plantinga no ha tenido tanta difusión como la de Nichols, pero ha estudiado el documental en profundidad llegando a establecer una teoría muy estructurada. Antonio Wein-

richter ha dado a conocer a este teórico en el mundo hispánico achacando su escaso impacto en la literatura a la postura de Plantinga de oposición a la teoría de los "gurús" del documental como Nichols (Weinrichter, 2004: 23). Una puesta en relación de estos dos autores permite distinguir diferentes formas de aproximarse al cine documental partiendo de concepciones de la no-ficción distintas.

Para realizar dicha comparación se han estudiado las obras principales de ambos autores en las que plasman sus teorías del documental. Este artículo trabaja con dichas fuentes, poniendo en diálogo a estos dos autores sin acudir a otros teóricos similares ni a quienes cuestionan sus teorías. De Bill Nichols se hará mayor referencia a *La representación de la realidad* (1997), *Blurred Boundaries* (1994) e *Introduction to documentary* (2001). Para analizar la teoría de Plantinga se acudirá en mayor medida a artículos académicos, ya que este autor ha publicado menos libros. Se estudiará el libro que compila toda su teoría, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997); el capítulo *Documentary* recogido en *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (2008), traducido en 2011 en la revista *Cine Documental*, y artículos académicos entre los que destaca "What a Documentary Is, After All" publicado en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* en 2005. La obra de Plantinga conduce en varias ocasiones a la de Nichols, puesto que suele hacer referencia a sus teorías, ya sea para refrendarlas como para criticarlas.

La comparación recogida en este trabajo no pretende ser exhaustiva, sino que enfatiza aquellos aspectos fundamentales del documental que articulan las teorías de ambos autores. Se analizará, en primer lugar, la visión de fondo de estos autores sobre el documental. Esta comprensión del cine documental se basa en la manera en que conciben el cine de no-ficción y su relación con el mundo, el cineasta y los espectadores -los tres elementos que se entrelazan en el triángulo comunicativo también aplicable al documental (Nichols, 2001: 61-64)-, y en algunos elementos que caracterizan al documental distinguiéndolo de la ficción y

su finalidad. El segundo apartado compara la triple definición propuesta por Nichols del concepto documental, con la caracterización realizada por Carl Plantinga. Los atributos que cada autor señala como definitorios o, por lo menos como comunes al documental, marcan las pautas que dan cohesión a las teorías planteadas. Para terminar, se analizará la manera en que ambos autores formulan categorías que permitan agrupar documentales con características comunes. Se estudiará aquí la base fundamental de esas tipologías que Nichols concreta en las modalidades de representación y Plantinga en las voces del documental y se compararán también las clasificaciones realizadas por cada uno.

Para concluir esta introducción puede resultar de ayuda una aclaración sobre los términos empleados, en especial "documental" y "no-ficción" que se emplearán indistintamente. Bill Nichols en su obra hace referencia a los documentales, mientras que Plantinga suele optar por el término "no-ficción" por tratarse de un grupo de obras más amplio (Plantinga, 1997: 224). Aunque Plantinga establece esta distinción como arranque de su obra, en sus escritos tiende a usar ambos términos como sinónimos.¹ Para no excluir las obras que Plantinga contempla en su teoría y que no son estrictamente documentales, emplearemos ambos términos con valores similares y se explicitará en caso de establecer una distinción clara.

Visión del documental

Aunque las teorías de Bill Nichols y Carl Plantinga tienen bastante en común, difieren en varios puntos. Una comprensión de la visión general que tienen ambos autores respecto al documental o al término más amplio de no-ficción puede ser de gran ayuda a la hora de comprender el porqué de sus teorías. Nichols y Plantinga tienen una concepción diferente de lo que es una obra documental: ambos adjudican a la no-ficción unas finalidades distintas y difieren a la hora de establecer una relación entre las películas y la realidad.



Cine Documental

Para poner en diálogo las concepciones de fondo de ambos, obviaremos una comparación de cuestiones secundarias para referirnos a los asuntos esenciales que configuran su forma de comprender el cine documental. Un aspecto de gran relevancia para acercarnos a ese núcleo de sus teorías es la noción compartida por ambos autores del documental como configurador social. Tanto Nichols como Plantinga defienden que los documentales son una forma de representación social y de gran relevancia para la formación del conjunto social.²

Bill Nichols se refiere a las obras de no-ficción con el término "documentales de representación social".³ Esta representación social de los documentales es conseguida por la relación de las obras con el mundo histórico y a través de unos recursos retóricos. Así, en palabras de Nichols, "[los documentales] hacen visible y audible el material de la realidad social en una forma particular, en consonancia con los actos de selección y organización llevados a cabo por el cineasta" (2001: 1-2).⁴ Los documentales, como indican estas palabras, son una prueba del mundo, una prueba transmitida al espectador. La teoría de Nichols está fundada en la asunción del documental como forma de comunicar un mensaje al espectador: "La tradición documental depende en gran medida de su capacidad para transmitirnos la impresión de autenticidad. [...] Cuando creemos que lo que vemos ofrece un testimonio de la forma en que el mundo es, puede formar la base para nuestra orientación hacia o nuestra acción en el mundo" (2001: xiii).⁵ La concepción de Nichols plantea una forma de transmisión de unos contenidos a un receptor para provocar en él una reacción, por lo que la finalidad principal del documental es para el autor la de hacer actuar al espectador para conformar una realidad social. Los documentales y otros discursos de sobriedad son para el autor transmisores de "acción e intervención, poder, deseo y voluntad" (Nichols, 2001: 39).

Esta visión no es compartida por Carl Plantinga. Aunque éste también considera el documental como un discurso social y confía en que las películas de no-ficción pueden contribuir a la mejora

de la sociedad, no acepta la afirmación de ese único propósito que defiende Nichols. En su *Rhetoric and Representation of Non-fiction Film* defiende una postura contraria, con un supuesto extremo que ayuda a comprender esa visión:

Supongamos que un teórico afirmara que la escritura de no ficción debiera tener un objetivo social claro, y que consistiera en la elaboración de argumentos, a menos que pudiéramos forzar estas estipulaciones para adaptarse a las biografías, diarios, literatura de viajes y naturaleza, cartas, ensayos sobre asuntos no sociales, ensayos creativos, manuales de instrucciones [...], los consideraríamos innecesariamente preceptivos. La sociedad emplea las películas de no ficción para cientos de propósitos; no podemos continuar pensando en un único propósito como su única función legítima. (1997: 28-29)⁶

Plantinga no considera que lo primordial de la no-ficción sea la transmisión de argumentos, como hace Nichols (Nichols, 1997: 32-34), sino la aserción de que el mundo representado es verídico (Plantinga, 2005: 114). Plantinga apoya el valor social de la representación documental en la adecuación de la representación al mundo histórico. En su estudio de la pragmática del cine de no-ficción propone un acercamiento que permita adscribir el realismo fotográfico sin ser tildado de ingenuo.⁷ Así, defiende la naturaleza referencial de la imagen fotográfica, como índice y como icono, ya que "las obras de no-ficción van más allá de un mero discurso, tratan sobre algo y hacen afirmaciones y aserciones sobre la realidad extrafílmica" (Plantinga, 1997: 43)⁸. El autor distingue entre el qué representado, mundo proyectado que es "modelo del mundo actual" (1997: 84) y el cómo, que sería el discurso, la forma en que se organizan las imágenes fílmicas (1997: 83-100). Por lo tanto, la no-ficción es para Plantinga un discurso social, que para contribuir a la conformación social ha de fundamentarse sobre un tratamiento veraz sobre el mundo, no tanto en la construcción y



Cine Documental

propuesta de una visión particular sobre el mundo desarrollado por el cineasta:

Por supuesto muchos documentales construyen argumentos. Sin embargo, escritores como Nichols claramente pretenden que sus afirmaciones puedan aplicarse a un amplio espectro de películas de no-ficción. [...] Uno puede contestar que cada película tiene unas implicaciones políticas, y que, por lo tanto, todas las películas presentan un "argumento" sobre la realidad. [...] Por otra parte, si concebimos el argumento como una serie ordenada de premisas que conducen a una conclusión, entonces muchas películas de no-ficción poco tienen que ver con los argumentos. (1997: 13-14)⁹

En resumen, aunque las concepciones que ambos autores tienen sobre el documental parten de un mismo presupuesto sobre el realismo de la no-ficción, Nichols y Plantinga toman caminos distintos a la hora de explicar el núcleo de este tipo de cine. La teoría del documental propuesta por Bill Nichols hace especial hincapié en la "misión" del cineasta de construir una realidad social (1997: 40). Valora en gran medida el argumento que el realizador construye y que dicho argumento tenga unos efectos en el espectador. Nichols parece apoyarse, a grandes rasgos, en la teoría de la información al enfatizar el proceso en que un mensaje es "transportado" a la sociedad provocando unos efectos. El emisor del mensaje codifica unos aspectos del mundo histórico formando un argumento propio en forma de documental que expresa a través del comentario provocando en el espectador un efecto expresado como "véalo a mi manera" (Nichols, 1997: 170-172). El documental parecería no tener sentido para este autor si no llegara a influir en el espectador, por lo que los elementos esenciales del documental serían para Nichols el realizador y el efecto que el documental ejerce en la sociedad. Carl Plantinga adopta una visión un tanto distinta. Lo esencial en su concepción del documental no es la misión social que

desempeña, sino la representación del mundo histórico. Para Plantinga, aunque el documental ofrezca una *interpretación* personal del mundo, el cineasta deberá poder afirmar que dicha interpretación es veraz (1997: 221). El autor no niega la dificultad de un acceso a la complejidad del mundo, pero confía en la interpretación que la audiencia hace de la representación que el cineasta le presenta. La audiencia no es para Plantinga un mero receptor (o un receptor movido a la acción como el de Nichols), sino que da por supuesta una actitud activa que lo lleva a juzgar lo representado en el documental (1996: 94). Así, apoya su concepción sobre el cine de no-ficción en la propia representación del mundo histórico y en cómo la audiencia recibe dichas representaciones en una dinámica de integración contrapuesta a la de transmisión propuesta por Nichols.

Definición de documental

Desde que John Grierson acuñara el término definiéndolo como el "tratamiento creativo de la realidad" (Grierson y Hardy, 1979: 13) ha habido varios intentos de definir el concepto de documental. Ni Bill Nichols ni Carl Plantinga proponen una definición cerrada, sino que hacen aproximaciones o muestran elementos comunes de este tipo de cine. Veremos a continuación cómo las caracterizaciones que estos teóricos presentan están muy ligadas a la manera en que ambos conciben el cine documental, como se ha expuesto más arriba.

La necesidad de proponer una definición de un término tan complejo como es "documental" parece algo evidente para ambos autores. Carl Plantinga hace una reflexión en *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* sobre el porqué de la categorización, las definiciones y la distinción documental-ficción, afirmando que el acto de definir el documental suele estar relacionado con cuestiones de poder y control (Plantinga, 1997: 8), ya que las definiciones propuestas por organizaciones u otros colectivos promoverán la financiación y realización de un deter-

minado estilo de películas. Abordaremos la discusión sobre las definiciones propuestas por ambos autores, ya que como afirma Plantinga, "las preguntas sobre la naturaleza y función de la no-ficción y el documental infunden todos los debates teóricos sobre el género" (1997: 7).

Tanto Bill Nichols como Carl Plantinga emprenden en sus obras la complicada labor de intentar definir el documental para poder desarrollar sus teorías coincidiendo en la dificultad de esta tarea, ya que ninguna definición fijada les parece que sea válida y que abarque todos los documentales a lo largo de la historia. Reconocen también que se trata de un término borroso y con fronteras difusas, por lo que proponen sus definiciones desde los documentales prototípicos que normalmente presentan, como afirma Nichols, "cualidades o elementos ejemplares sin requerir que todo documental exhiba todas ellas" (2001: 21)¹⁰ y que, en opinión de Plantinga, permiten conocer lo que nuestra cultura considera central en el documental (Plantinga, 1997: 15). Todo esto lleva a los dos teóricos a rechazar un intento de establecer una definición tradicional, Bill Nichols opta por una aproximación desde tres ángulos distintos; Carl Plantinga ofrece lo que él denomina una "caracterización".

Una idea clave para Nichols en su definición del documental es que se trata de algo cambiante. No alude a los estilos ni a la forma del documental, sino que parece referirse a la misma naturaleza del documental: "El documental nunca ha sido una única cosa. [...] Podemos emplear esta historia cambiante de lo que se considera como un documental como un signo de la cualidad variable, de final abierto y dinámica de la forma en sí misma" (Nichols, 2001:25)¹¹ Es la percepción de esa naturaleza dialéctica lo que conduce a Nichols a no articular su definición del documental con una finalidad ontológica que capte su esencia, sino a proponer una definición que aborde los aspectos más importantes (1997: 42). Así, el autor propone definir el documental desde tres ángulos: el realizador, el texto y el espectador. Plantinga identifica esta definición indirectamente ofrecida por



Cine Documental

Nichols como "una institución proteica constituida por textos, una comunidad de profesionales y unas prácticas convencionales, sujetos al cambio histórico" (1997: 13)¹², considerando, por tanto, que resulta reduccionista y excluye muchos documentales, como los poéticos (1997: 13-14). Nichols parece excluir la posibilidad de identificar algún elemento común a todos los documentales, aunque más tarde explicaremos cómo toma el argumento como elemento central en la no-ficción.

Plantinga percibe también que una definición tradicional que busque la esencia del documental caerá en una posible generalización o en nociones demasiado estrechas. Por ello propone una caracterización como una "reproducción verídica aseverada" (2005: 114), aplicable a todos los documentales e independiente de los cambios históricos y características individuales. Esta caracterización apoya las perspectivas del documental como prueba y aseveración (Plantinga, 2005: 113), pero sin enfatizar ninguna como central. En el documental, la grabación y la aseveración se dan a la vez, por lo tanto lo característico de la representación documental es el compromiso que el cineasta adquiere a la hora de afirmar que los materiales empleados en su documental son fiables para mostrar al espectador cómo es, fue o podrá ser el mundo real.

Para Plantinga, una correcta caracterización del documental habrá de tener en cuenta los procesos de recepción del espectador así como las cualidades intrínsecas del texto y el contexto cultural (2000: 138). Por lo tanto, su caracterización del documental se basa en una función activa tanto del realizador como del espectador. La confianza en el documental depende fundamentalmente de la confianza otorgada por el espectador al cineasta, la congruencia de las afirmaciones hechas en el documental y la sensación general de credibilidad creada por el texto (Plantinga, 2000: 137).

Bill Nichols tiene otra visión del espectador en su teoría y definición del documental. Así como para Plantinga el espectador

Cine Documental

y el realizador parecen los elementos claves del documental a través de la aserción de veracidad y la interpretación, en la teoría de Nichols cobra mayor peso el texto documental, construido mediante argumentos. Las tres aproximaciones que hace el teórico al documental parecen confluir en un elemento común: los argumentos sobre el mundo que el realizador construye y transmite a través de unas convenciones a unos espectadores. Nichols remarca en varias ocasiones el papel central de los argumentos: "La lógica organizativa de un documental enfatiza un argumento subyacente, una aserción o afirmación sobre el mundo histórico que otorga a este género un sentido de particularidad" (2001: 27)¹³. Así también afirma que:

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: 60)

Puede percibirse aquí esa "misión" de la que hablábamos más arriba al tratar sobre la visión del documental subyacente en la teoría de Nichols. El espectador pasa a ser un receptor un tanto pasivo que se enfrenta al documental con la expectativa de que su ansia de conocimiento será gratificada (1997: 62). Nichols en *Introduction to Documentary* recoge con formulaciones verbales las distintas formas en que los elementos de un documental se ponen en relación: "Yo te hablo sobre ellos", "él nos habla sobre ellos o sobre él" o "yo o nosotros te hablamos sobre nosotros" (2001: 13-19). Estas variaciones representan formas de relación entre el realizador y el sujeto representado en el documental, dejando entrever el papel del espectador: el de receptor de un mensaje. Nichols sostiene que el documental promete conocimientos, información, concienciación y percepciones a través de la lógica informativa, la retórica persuasiva o el lenguaje poético del documental. Promete esa gratificación de saber que

el agente cognoscente compartirá su conocimiento con quienes deseen conocer (Nichols, 2001: 40-41).

Estas afirmaciones confirman el planteamiento antes apuntado de que definir el documental es una cuestión de poder, de responsabilidad y deber en el caso de esta aproximación. El énfasis de la definición de documental propuesta por Nichols recae en el cineasta y los argumentos por él expuestos llegando a tener resonancias de una misión autoimpuesta como deja entreverse en estas palabras del autor:

Lo que conocemos y cómo llegamos a creer en lo que conocemos, son asuntos de importancia social. El poder y la responsabilidad residen en el conocimiento; el uso que hacemos de lo que aprendemos va más allá de nuestra relación con la película documental en sí, llegando a nuestra relación con el mundo histórico representado en dichas películas. (2001: 41)¹⁴

Nichols no niega la capacidad de interpretación del espectador, pero parece subordinarla a las decisiones tomadas por el realizador. Ese compromiso del que habla parece referirse más bien a un pacto de confianza entre el espectador y el cineasta: el espectador es capaz de interpretar un documental como tal porque el cineasta empleó unos procedimientos de compromiso retórico. Al definir el documental como una práctica institucional llevada a cabo por una comunidad de practicantes (1997: 45), Nichols supedita el término documental a la decisión tomada por los propios realizadores. El documental será, por tanto aquello, que los grupos e instituciones de realizadores afirmen.

La definición que Nichols propone del documental manifiesta una concepción lineal del proceso comunicativo en cuyo centro se situaría el emisor. Nichols enfatiza el papel relevante del realizador y del mensaje. Plantinga, por su parte, propone una definición basada en la relación mutua: el realizador asevera que la representación es verídica como una manera de facilitar la interpretación al espectador. Plantinga afirma que el potencial

de la no-ficción se encuentra en su capacidad de diseminar información y aspectos sobre el mundo como ningún otro medio puede hacer (1997: 221). Esa consideración pone de relieve el valor que Plantinga otorga al mundo representado y al espectador. El cineasta asevera que los hechos representados ocurrieron u ocurren en el mundo como se muestra en la película, permitiendo así a los espectadores un acceso a esa realidad, no como un privilegio que el realizador otorga -como parece indicar lo expuesto por Bill Nichols-, sino como un derecho que toda persona posee y a cuyo disfrute contribuye el realizador de documentales.

Categorización

La organización de los documentales en grupos con características determinadas permite inferir asuntos no simplemente de orden, sino de relevancia conceptual. Nichols apunta la necesidad de un estudio sobre este asunto ya que la cuestión sobre las modalidades del documental existentes tiene valor conceptual y es necesario estudiarla en profundidad: "La idea de las modalidades, o distintos tipos, de documentales necesita ser pensada y desarrollada en sí antes de que puedan aplicarse históricamente" (2001: xiv).¹⁵ Cada uno de los dos autores estudiados concibe una forma distinta de tipificar y clasificar los documentales, debido a una percepción diferente de los elementos definitorios del documental y de la misma naturaleza de las categorías. Los propios autores manifiestan que no es su intención proponer unas categorías cerradas e inamovibles, y no resultan contradictorias ni excluyentes entre sí, pero en sus categorizaciones ponen de manifiesto sus formas de concebir el documental.

Tanto Nichols como Plantinga, aunque proponen formas muy distintas de clasificar las películas documentales, parecen partir del mismo origen: la forma de dirigirse al espectador, es decir, la voz del documental. De hecho, Nichols partió de una categorización de modos de tratamiento similar a la de las voces de Plantinga, distinguiendo entre tratamiento directo e indirecto según la forma en que el cineasta se dirigía al espectador a

través de la obra documental (Nichols, 1981: 182). Pero la tipología de documentales de este autor pasó más tarde a centrarse en las distintas formas de representar la realidad.¹⁶ Las diferencias a la hora de clasificar o formar categorías de Nichols y Plantinga se deben, en gran medida, a la finalidad que encuentran en el mismo hecho de categorizar. Nichols presenta las modalidades como "una forma de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes" (Nichols, 1997: 65). Plantinga a pesar de encontrar útil la tipología de Nichols por su descripción histórica y heurística (1997: 101), percibe en ella algunos problemas, y critica en especial su teleología interna que favorece el último modo y la no inclusión de documentales poéticos o experimentales (Plantinga, 1997: 101-106).¹⁷ Por ello Plantinga propone lo que él denomina las voces del documental como "una tipología heurística, porque [...] el propósito de una tipología no está tanto en categorizar como en llamar la atención sobre algunas de las funciones primordiales de las películas de no-ficción y sobre los medios textuales mediante los cuales realizan dichas funciones" (1997: 106).¹⁸

La categorización de Nichols propone un conjunto de varias formas de representación con características formales distintas para cada modalidad. Las seis modalidades que enumera agrupan documentales con variantes textuales y formales.¹⁹ La categorización de Plantinga, en cambio, divide los documentales en tres voces más amplias que permiten abarcar todo tipo de documentales (con el término "voz" Plantinga hace referencia a la perspectiva tomada por el documental, la autoridad con la que la propia película "habla". No se trata por tanto de la voz en sentido estricto -voz en *off*, voz *over*, etc.-). Cada voz abarca distintas características, ya que no se trata de una tipología que agrupe formas de representación, sino voces con las que los documentales se dirigen a la audiencia.

Podríamos considerar las modalidades de Nichols como un modelo para realizadores (Nichols, 2001: 99-100). El propio Nichols afirma que estas categorías son "producto de la realización ci-

nematográfica" (1997: 66). Su categorización sigue la lógica de una teoría de los géneros, que estudia unas voces compartidas por distintas películas, convirtiendo las modalidades en subgéneros del documental (2001: 99). Nichols afirma que esas nuevas modalidades, que van surgiendo como forma de subsanar deficiencias de las anteriores, "transmiten una nueva perspectiva sobre la realidad" (1997: 66). Este aspecto de la tipología da lugar a identificar distintos realismos según diferentes momentos. Lo considerado como realista en una época puede dejar de serlo en otra. Así, el mostrar al propio cineasta en pantalla o los métodos de producción sería considerado como un fallo o como una muestra de "sinceridad" con la audiencia según la época. Nichols también explica cómo los documentales expositivos o de observación resultan insuficientes para representar el mundo en su complejidad, y propone una estructura reflexiva que transmita mediante su forma compleja dicha característica del mundo. Plantinga considera que esta tipología cae en una "falacia de la forma imitativa" que asume que la forma del discurso debe imitar al sujeto real y puede derivar en un cierto escepticismo que opte por formas complejas ante la dificultad de comprender y conocer el mundo (Plantinga, 1997: 198).

Las modalidades de Nichols parecen considerar que también el espectador cambia según la época por lo que cada modo plantea distintas maneras, no de dirigirse al espectador -como hace Plantinga con sus voces-, sino de relacionarse con él. Nichols plantea una serie de convenciones formales que transmitan argumentos al espectador de forma idónea. El espectador de principios de siglo parecía aceptar todo como verídico, mientras que el de los años 70 mira todo lo autoritario con recelo y escepticismo, necesitando otro modo de representación de la realidad. La modalidad adecuada favorecerá la función social del documental que Nichols otorga al mismo. Este autor afirma que el documental ha de esforzarse en convencer o predisponer a la audiencia de una forma concreta sobre algún aspecto del mundo (2001: 69) y ha de hacerlo a través de una representación "creíble, convincente y atractiva" (2001: 164). Por eso, Nichols en *La re-*



Cine Documental

presentación de la realidad otorga tanta importancia al documental reflexivo, por su capacidad de implicar a la audiencia socialmente (1997: 106). Más tarde, al tratar sobre el documental performativo, Nichols confirma ese planteamiento de que solo se puede representar el mundo en su complejidad con formas complejas.

Carl Plantinga examina también la forma en que el documental se dirige a la audiencia en cada voz en términos de grado de autoridad, pero critica duramente la teoría de Nichols, llegando a afirmar que la postura de este autor y otros que favorecen una estructura teleológica puede deberse a una postura *presentista* sofisticada que tiende a subestimar la inteligencia de las audiencias (Plantinga, 1997:101-104). Es a través de las características textuales y formales de la película como Plantinga infiere la voz adoptada por el cineasta, que lo conducen a proponer una categorización que sirva para la interpretación y para el estudio pragmático del documental. La voz, por lo tanto, se manifiesta en el documental mediante unas características, que, una vez analizadas, ofrecen indicios para la correcta interpretación y categorización. Plantinga propone unas voces aplicables a cada película documental de forma individual: voz formal, voz abierta y voz poética. La suya no es una categorización que sirva como establecedora de géneros, sino que analiza la finalidad de cada documental a través de sus voces (Plantinga, 1997: 106). Él atribuye distintas finalidades a cada una de las voces documentales matizando así la relación que el cineasta establece con el mundo y con la audiencia (Plantinga, 1997: 101). Este proceso parece ser inverso al que Nichols emplea para tipificar, pues éste parte de la actitud de superioridad que el cineasta toma ante el espectador para construir un discurso convincente mediante los mejores recursos formales. La teoría de Plantinga se apoya en la forma de conocer el mundo del propio cineasta para su posterior transmisión a un público. La autoridad narrativa que determina cada una de las voces procede de la relación que el cineasta establece con el mundo y que le lleva a afirmar aspectos del mismo, siempre partiendo de la confianza del autor en

la capacidad del hombre de conocer la realidad. Así, lo que distingue a las voces es la autoridad narrativa adoptada por el realizador: la voz formal transmite los conocimientos con seguridad, la abierta lo hace con duda y la poética no transmite conocimientos sino aspectos estéticos del mundo (Plantinga, 1997: 109). Esa voz a la que Plantinga se refiere, implica una visión humana del documental:

Toda película es construida por humanos con alguna finalidad comunicativa y el uso de la voz para denotar la perspectiva de la narración rinde tributo a la realización de la no-ficción como una forma de comunicación humana. La película de no-ficción es un texto físico empleado para comunicar, incluyendo un discurso abstracto que presenta información de un mundo proyectado y una "voz" que expresa dicha información desde cierta perspectiva. Plantinga, 1997: 100) ²⁰

Aunque las tipologías de estos autores difieren en muchos aspectos y parecen referirse a ámbitos distintos (representación e interpretación), no resultan excluyentes. Nichols afronta esa tarea de categorización desde la perspectiva de los géneros, mientras que Plantinga lo hace desde la de los autores. La variabilidad en el número de modalidades propuestas por Nichols puede deberse a una cierta confusión a la hora de estudiar las nuevas formas del documental. Igual que con el cine de ficción, la adscripción de obras contemporáneas a géneros resulta ardua; así, documentales como *Far from Poland* o *The Thin Blue Line* pueden considerarse dentro de varias modalidades documentales (performativa, interactiva, reflexiva...). Sin embargo, todo documental, independientemente del modo de representación empleado por el cineasta, posee una voz individual, como afirman ambos autores, por lo que ambas categorizaciones son válidas y complementarias: Las modalidades de representación propuestas por Nichols aportan unas características comunes útiles para el realizador, que puede, sin embargo, dirigirse al espectador empleando una de las distintas voces propuestas por Plantinga. Asimismo, también



Cine Documental

posee validez el planteamiento inverso: una determinada voz documental, una perspectiva desde la que el documental se dirija al espectador, puede inferirse en documentales contruidos mediante distintas modalidades de representación.

Conclusiones

Este trabajo ha recorrido los aspectos centrales de la teoría del documental de Bill Nichols y Carl Plantinga poniéndolos en relación para inferir diferencias y semejanzas en sus planteamientos y para identificar las concepciones de fondo que sirven a estos autores de sustento para construir dichas teorías. Esas concepciones se apoyan en diferentes maneras de comprender la naturaleza de la comunicación. Así Bill Nichols considera el documental como un medio de transmisión de conocimientos necesarios para la comprensión del mundo y la consiguiente actuación social, mientras que Plantinga, por su parte, entiende el documental como un pacto de confianza entre el cineasta y el espectador.

Bill Nichols, al concebir el cine documental como un instrumento de transmisión de mensajes para la configuración social, propone una teoría dirigida a formar un argumento convincente que consiga ese objetivo. De ahí que Nichols considere que las modalidades reflexiva y performativa son "éticamente superiores" (Plantinga, 1997: 102), puesto que ambas enfatizan la complejidad de esa transmisión.

Carl Plantinga no comparte esta visión del documental, puesto que parte de un presupuesto diferente. Para este autor, la comunicación depende en gran medida de la interacción entre el emisor y el receptor. La comunicación, como la concibe Plantinga, no parte del cineasta, sino que tiene como primer elemento el mundo, que una vez conocido por el realizador es transmitido al espectador mediante una representación.

Las teorías de estos dos autores se distinguen, por lo tanto, en la forma de comprender la finalidad del documental y la comu-

nicación; pero estas diferencias no restan valía a la relevancia de ambos académicos en el ámbito de la teoría documental. Bill Nichols publicó su obra pionera en los estudios contemporáneos sobre cine documental, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, en 1991; pero a pesar de haber transcurrido ya más de veinte años, su teoría continúa siendo de gran vigencia para el análisis de obras documentales de muy distintos orígenes y estilos. También la obra de Carl Plantinga tiene gran peso en el estudio del documental: su profunda fundamentación filosófica del cine documental ha contribuido a que su nombre figure entre los académicos más reconocidos en el ámbito cinematográfico. Así, por ejemplo, el reciente libro editado por Brian Winston, *The Documentary Film Book* (2013), arranca con un artículo de Bill Nichols sobre la cuestión de la evidencia y prosigue con otro de Carl Plantinga sobre la imagen documental y la evidencia visual. Como vemos, las teorías de ambos autores, aunque parten de presupuestos diferentes, continúan siendo de gran relevancia en el momento actual y una comprensión de la base en la que fundamentan sus estudios puede contribuir a una mayor comprensión de la teoría contemporánea del cine documental.

Bibliografía

Barthes, Roland (1994), *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona.

Bruzzi, Stella (2000), "The performative documentary. Barker, Dineen, Broomfield" en Stella Bruzzi, *Contemporary Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, Florence.

Grierson, John y Hardy, Forsyth (1979), *Grierson on Documentary*, Faber and Faber, London.



Cine Documental



Nichols, Bill (2001), *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington.

Nichols, Bill (1997), *La Representación De La Realidad. Cuestiones Y Conceptos Sobre El Documental*, Paidós, Barcelona. Primera edición inglesa: (1991) *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington.

Nichols, Bill (1994), *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington.

Nichols, Bill (1981), *Ideology and the image. Social Representation in the Cinema and Other Media*, Indiana University Press, Bloomington.

Plantinga, Carl R. (2011), "Documental", traducción de Soledad Pardo, *Cine Documental*, número 3.

Plantinga, Carl R. (2005), "What a Documentary Is, After All", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63, pp. 105-117.

Plantinga, Carl R. (2000), "The Limits of Appropriation: Subjectivist Accounts of the Fiction/Nonfiction Film Distinction" en Ib Bondebjerg (ed.), *Moving Images, Culture and the Mind*, University of Luton Press, Luton.

Plantinga, Carl R. (1997), *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, Cambridge, New York.

Plantinga, Carl R. (1996), "Carl Plantinga Responds to Dirk Eitzen's "When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception" ("Cinema Journal" 35:1)", *Cinema journal*, 36, 94.

Weinrichter, Antonio (2004), *Desvíos De Lo Real. El Cine De no Ficción*, T & B Editores, Madrid.

Notas

¹ Así, en *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, a pesar de evidenciar la diferencia de los términos al comenzar el capítulo 1 (1997: 7) y el capítulo 2 (1997: 26), emplea a lo largo de la obra ambos términos sin proseguir con el marcado carácter distintivo.

² Stella Bruzzi en su obra *New Documentary* explica justamente cómo esta concepción del cine documental como representación del mundo es la que ha llevado a la teoría clásica del cine documental -como la propuesta por Nichols y Plantinga- a establecer conceptos estrictos y clasificaciones poco flexibles (Bruzzi, 2000:3). Aunque este trabajo compara a dos autores clásicos, puede encontrarse un recorrido por la teoría del documental desde un acercamiento crítico en la obra de Bruzzi (2000).

³ Nichols apunta que toda película es documental. El autor considera que las películas de ficción tienen un cierto carácter documental, por lo que las denomina "documentales del cumplimiento de deseos" (documentaries of wish-fulfillment) en contraposición a los "documentales de representación social" que serían los que identificamos como no-ficción. Para una mayor comprensión de la postura de la "ubicuidad documental" sostenida por Bill Nichols confróntese Plantinga (2011)

⁴ (Traducción de la autora). "[documentaries] make the stuff of social reality visible and audible in a distinctive way, according to the acts of selection and arrangement carried out by a filmmaker".

⁵ (T. del A.). "The documentary tradition relies heavily on being able to convey to us the impression of authenticity. [...] When we believe that what we see bears witness to the way the world is, it can form the basis for our orientation to or action within the world."

⁶ (T. del A.). "Suppose a theorist claimed that nonfiction writing must have a clear social purpose, and that it consisted of the making of arguments, unless we can gerrymander these stipulations to fit biographies, diaries, travel and nature literature, correspondence, essays on non-social topics, creative essays, instruction manuals [...], we would consider them needlessly prescriptive. Society uses nonfiction film and video for hundreds of purposes; we can no longer think of one as its sole legitimate function".

⁷ Cfr. Plantinga 1997:3. Plantinga recoge algunas de las críticas hechas a defensores del realismo fotográfico, como las surgidas a raíz de la obra de Barthes *La cámara lúcida* (1994). Aunque reconoce que algunos autores han podido esgrimir una cierta ingenuidad, afirma que eso no invalida la posibilidad de un estudio de mayor profundidad.

⁸ (T. del A.). "nonfictions point to more than mere discourse, are about something, and make claims and assertions about extrafilmic reality".

⁹ (T. del A.). "Of course, many documentaries do make arguments. However, writers such as Nichols clearly mean their claim to apply to a broad spectrum of nonfiction films. [...] One might respond that every film has political implications, and thus every film makes an "argument" about reality. [...] Moreover, if we think of argument as an

ordered series of premises leading to a conclusion, then many nonfiction films have little to do with argument".

¹⁰ (T. del A.). "exemplary qualities or features without requiring every documentary to exhibit all of them".

¹¹ (T. del A.). "Documentary has never been one thing. (...) We can use this history of a changing sense of what counts as a documentary as a sign of the variable, open-ended, dynamic quality of the form itself".

¹² (T. del A.). "a protean institution, consisting of texts, a community of practitioners, and conventional practices, which are subject to historical change".

¹³ (T. del A.). "The logic organizing a documentary film supports an underlying argument, assertion, or claim about the historical world that gives this genre its sense of particularity".

¹⁴ (T. del A.). "What we know, and how we come to believe in what we know, are matters of social importance. Power and responsibility reside in knowing; the use we make of what we learn extends beyond our engagement with documentary film as such to our engagement with the historical world represented in such films."

¹⁵ (T. del A.). "The idea of modes, or distinct types, of documentary itself needs to be thought through and developed before it can be applied historically"

¹⁶ Stella Bruzzi analiza también las maneras de categorizar el documental afirmando que las tipologías establecidas han formado una especie de "árbol genealógico" que conforma una concepción del documental pobre y limitada. Cfr. (Bruzzi, 2000:2-4). En esta línea, la autora afirma que la categorización de Plantinga solo añade subdivisiones a la "categorización monolítica de Nichols" (Bruzzi, 2000:43).

¹⁷ Esta última crítica a la exclusión de los documentales poéticos queda resuelta tras la reestructuración que Nichols realiza de sus modalidades en la que añade un modo poético (en 2001). Cuando Plantinga escribe su artículo *What a Documentary Is, After All*, ya se refiere a la categorización de las seis modalidades de Nichols.

¹⁸ (T. del A.). "a heuristic typology because (...) the purpose of the typology is not so much to categorize as to draw attention to some of the major functions of nonfictions and the textual means by which films perform those".

¹⁹ Las modalidades de representación de Nichols, siguiendo la propia lógica dialéctica que caracteriza su aparición, han ido cambiando y aumentando en número. En *Ideology and the Image* Nichols trataba sobre tres: expositiva, narrativa y poética (Nichols, 1981: 173-236). Más tarde, en *La representación de la realidad*, hablará sobre las cuatro modalidades: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva (1997: 65-114). En *Blurred Boundaries* añadirá la modalidad performativa (1994: 92-106) y en *Introduction to Documentary* otorgará independencia a la voz poética (2001: 102-105).

²⁰ (T. del A.). "Every film is constructed by humans for some communicative function or functions, and the use of voice to denote



Cine Documental



the perspective of the narration pays homage to nonfiction filmmaking as a human form of communication. The nonfiction film is a physical text used for communication, including an abstract discourse that presents projected world information, and a "voice" that expresses that information from a certain perspective."