

Retórica y representación en el cine de no ficción

Carl R. Plantinga, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Por Anabella Castro Avelleyra

Hay una escena de *Reality Bites* (Ben Stiller, 1994) en la que la recientemente graduada y momentáneamente desempleada Lelaina Pierce (interpretada por ese ícono de los noventa que supo ser Winona Ryder) acude a una entrevista laboral en la redacción de un periódico. Los resultados del encuentro con la responsable de contratarla no parecen ser buenos y, mientras la acompaña al ascensor, la periodista decide darle una última oportunidad. "Define ironía", le espeta. Lelaina se concentra y piensa. Cavila aún un poco más. Comienza a balbucear. Finalmente, cuando las puertas del elevador están a punto de cerrarse, lanza un desesperado argumento: "bueno, en realidad no puedo definir ironía, ¡pero la reconozco cuando la veo!". De modo similar comienza *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Carl R. Plantinga titula al primer capítulo del libro "¿Qué es una película de no ficción?" y escribe inmediatamente después "¿Para qué molestarse en definir lo que es una película de no ficción? Algunos dirían que ya reconocemos una al verla" (29). Pero Plantinga, por supuesto, no forma parte de esos "algunos". Muy por el contrario, el autor considera indispensable la caracterización de las películas de no ficción y dedica las más de 250 páginas restantes a tal empresa.

Originalmente publicado en inglés en 1997 por *Cambridge University Press*, *Rethoric and representation in nonfiction film* se convirtió en una referencia ineludible para cualquier investigador que se propusiera acercarse analíticamente al cine de no ficción. Teniendo esto en consideración, esta primera edición en español, a cargo de la Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], con traducción de Henry John Munoz y revisión



Cine Documental



de Leticia García Urriza, constituye una herramienta de valor inapreciable para el campo académico de habla hispana. En este volumen, antes de la introducción, se incluye un prefacio a la segunda edición del libro, en el que Plantinga se encarga de sopesar algunos de los contenidos originales de 1997. Comienza subrayando tanto el crecimiento de la práctica documental y su circulación entre un público cada vez más vasto, como el significativo incremento de la producción analítica y teórica en torno a la no ficción desde aquel entonces. Respecto a lo planteado en la primera edición, el cambio más significativo en la práctica documental consiste en la amplia generalización del uso de la tecnología digital. Si bien Plantinga ya se había detenido a pensar en las imágenes digitales en la edición original del libro, su expansión exponencial en las últimas décadas puso a la discusión en torno a la creación y manipulación de imágenes con la utilización de estas tecnologías en el centro del debate, fomentando el cuestionamiento del valor de la imagen en tanto evidencia. Plantinga considera "hiperbólicos" a estos planteos ya que, sostiene, la imagen digital también puede ser icónica e indexical. A su vez, recalca que la imagen analógica ya permitía, asimismo, ser manipulada, y que ambos tipos de imágenes se utilizan en contextos que determinan sus usos y recepción. Con todo esto, el autor asevera, en detrimento de las apocalípticas perspectivas anteriormente mencionadas, que la profusión de imágenes digitales no vuelve ilegítima la evidencia documental.

Los diez capítulos que componen el libro (a los que se suma una sección de agradecimientos, una introducción y un prefacio a la segunda edición, además de un apartado bibliográfico, un índice general y otro de filmografía) estructuran prolija y detalladamente la progresión de sus razonamientos, a partir, a su vez, de una serie de subtítulos que delimitan distintas variables dentro de la problemática extensa de cada capítulo. Estas subdivisiones, de todos modos, no menoscaban el profuso diálogo que el autor establece entre sus conceptualizaciones: no sería posible comprender cómo funciona el discurso de no ficción

sin volver sobre la definición de este tipo de cine, ni podrían pensarse la estructura y el estilo sin establecer una comunicación directa con los diferentes tipos de voz. El retorno, en distintas partes del libro, sobre un conjunto de films (*La delgada línea azul* [1988], de Errol Morris, y *Roger y yo* [1989], de Michael Moore, entre otros) a partir de los cuales el autor explica y ejemplifica sus posturas y desarrollos teóricos, colabora también a la organicidad y al flujo interno del texto. A lo largo de las páginas que componen el libro, Plantinga dialoga consigo mismo, pero también con otros teóricos del cine documental, entre los que se destaca Bill Nichols, cuya famosa tipología es puesta en discusión al inicio del capítulo dedicado a la voz.¹

Carl Plantinga comienza su exposición, en el primer capítulo, haciendo un repaso por algunas perspectivas históricas en torno a los estatutos de ficción y no ficción. Así, transita por la reconocida definición de documental acuñada por John Grierson -quien lo conceptualiza como "el tratamiento creativo de la realidad"-, por Jean-Louis Comolli -quien interpreta a la manipulación de los materiales fílmicos como una tendencia hacia la ficción-, y por los cineastas Alfred Maysles y Frederick Wiseman -quienes ven al trabajo de edición como una ficcionalización-. Tras este breve recorrido, Plantinga sostiene que, si bien estas perspectivas sirven para contrarrestar la idea de que la no ficción ofrecería verdades puras sin ningún tipo de mediación, fallan al equiparar a la manipulación de los materiales que componen las películas con la ficción. Ya que, si así fuera, concluye, no existirían entonces los films de no ficción. Sostiene, por lo tanto, que la distinción entre ficción y no ficción debe buscarse más allá de la manipulación. De hecho, el autor señala, muy acertadamente, que esta diferenciación depende del contexto histórico y cultural en el que las películas son producidas y vistas. Pero no se detiene allí, sino que arroja luz sobre la cuestión haciendo particular hincapié en la que consigna como la característica definitoria de la no ficción: la "postura asertiva" propia de dichos films, que

implica "afirmar que el estado de cosas presentado ocurre en el mundo real" (46).

En el capítulo siguiente, el investigador continúa abonando a esta definición al señalar que "una película de no ficción no 'atrapa' en primera instancia y sobre todo la realidad; a través de la postura asertiva tomada hacia lo que representa, expresa e insinúa actitudes y afirmaciones sobre su tema. La película de no ficción no dice *reproducir* lo real, sino que hace afirmaciones *sobre* lo 'real'" (68). Así, entonces, acaba de dar por tierra con las posturas según las cuales la distinción entre ficción y no ficción estaría dada por la contraposición entre manipulación e imitación o entre imaginación y copia. La verdadera particularidad del cine de no ficción, de acuerdo a Plantinga, es que éste no presenta un estado de cosas ficcionalmente, sino que lo hace asertivamente.

Habiendo sentado estos primeros lineamientos en torno a su objeto de estudio, Plantinga avanza en los siguientes capítulos sobre la caracterización del cine de no ficción. Tras retomar la conceptualización de los signos propuesta por Charles Sanders Peirce en tanto *íconos*, *índices* y *símbolos*, y ponerla al servicio del análisis de la imagen en las películas de no ficción (capítulos 3 y 4), Carl Plantinga se detiene a pensar en la especificidad del discurso en estos films. De este modo, el capítulo 5 comienza versando en torno a las nociones de *discurso* y *mundo proyectado*. Define al primero como la organización de los materiales fílmicos (el *cómo* algo es representado) y al segundo como un modelo del mundo real (el *qué* se representa). Según el autor, entonces, el discurso se encarga de comunicar el mundo proyectado. Para llevar a cabo esta comunicación, aquel se vale, según el investigador, de cuatro estrategias: selecciona (elige determinada información de entre la total del mundo proyectado), ordena (dispone la información escogida, valiéndose de la exposición -preliminar o retrasada, concentrada o distribuida, en *media res* o *ab ovo*-), así como de la frecuencia y la duración), enfatiza (asignando particular importancia a

cierta información) y adopta un punto de vista particular respecto a aquello que presenta, a partir de la asunción de una determinada "voz".

Justamente aquí reside uno de los principales aportes de la teoría que Plantinga desarrolla en este libro: su conceptualización en torno a la voz (a la que dedica el capítulo 6). Ésta, sostiene, implica la *perspectiva*, el *tono* y la *actitud* desde donde se presenta el mundo proyectado. El autor distingue tres tipos de voces: la "formal", la "abierta" y la "poética". Las dos primeras, señala, se diferencian en función de su grado de autoridad narrativa y la última se define por la ausencia de esta autoridad y la focalización en preocupaciones estéticas. Es esta una contribución fundamental de *Retórica y representación en el cine de no ficción*, ya que la descripción que hace de cada una de estas voces constituye una herramienta sumamente productiva para el análisis de las películas de no ficción. De acuerdo al autor, la voz formal se caracteriza por presentar un alto grado de autoridad epistémica, por lo cual se dedica a explicar, a partir de una estructura simétrica, unificada y cerrada. Estableciendo un diálogo con David Bordwell, Plantinga la asemeja al cine de ficción clásico, a partir del privilegio de la *narración erotética*, que implica el planteo de una serie de preguntas y la posterior respuesta de todas ellas. A la voz abierta, en cambio, la caracteriza como epistémicamente vacilante, ya que observa o explora, en lugar de explicar, y no formula preguntas claras, así como tampoco ofrece respuestas. Entablando nuevamente lazos con Bordwell, Plantinga encuentra afinidades entre este tipo de voz y el cine de arte, debido a que, en ambos, la realidad se presenta como incognoscible, los personajes como inefables y los eventos no necesariamente encuentran una solución. Finalmente se detiene en la voz poética que, sostiene, despliega un esteticismo epistémico y se interesa por explorar la representación en sí misma. Dentro de este tipo de voz, Plantinga distingue a los documentales poéticos, las películas de no ficción de vanguardia, los documentales paródicos y los metadocumentales, a cuya descripción

pormenorizada, a partir del análisis de ejemplos paradigmáticos, consagra el capítulo 9.

El autor también destina un capítulo (el 7) al análisis de la estructura (que puede ser asociativa, categórica, retórica o narrativa, formal o abierta) y otro (el 8) al del estilo (también abierto o formal). El último capítulo retoma las discusiones desarrolladas a lo largo del libro, volviendo sobre las distintas voces, estructuras y estilos. En este sentido, Plantinga hace un señalamiento fundamental: si bien una película de una determinada voz (por ejemplo, formal) muchas veces utilizará una estructura y estilo del mismo tipo (formal a su vez, en este caso), también es posible que un film alterne voces o tenga una voz que no se encuadre en ninguna categoría o mezcle una estructura de un tipo con un estilo de otro. Esto resalta el hecho de que los conceptos propuestos por el autor no buscan restringir ni cercenar la amplitud de posibilidades de aproximación a y comprensión de los films de no ficción en sus inagotables particularidades, sino todo lo contrario. El segmento final del libro también problematiza las nociones de objetividad y equidad a partir del análisis de un caso (la serie documental televisiva *The Twentieth Century* [1957-1966]), así como la reflexividad en el cine de no ficción.

En este libro, Plantinga asume lo que él mismo llama una "perspectiva realista crítica", que se contrapone al escepticismo posmoderno que cuestiona la capacidad del cine de no ficción para representar verazmente la realidad. Dicha perspectiva, aclara el autor, no minimiza las funciones retóricas del cine documental, puestas de relieve en su propuesta teórica ya desde el mismo título del libro. El autor remarca la importancia del "contrato implícito" entre realizador y espectadores, por el cual estos últimos esperan una representación verídica, lo que genera un insoslayable compromiso ético por parte de los primeros.

En el desarrollo conceptual de su teoría, Plantinga acude a una serie de ejemplos canónicos de la no ficción que le permiten

pensar las características propias de este cine, la organización de su discurso, su estructura, estilo y voces, dando también al lector la posibilidad de acercarse a dichas películas para favorecer y enriquecer la comprensión de su propuesta teórica. En este sentido, podríamos pensar que *Retórica y representación en el cine de no ficción* funciona de modo hipertextual: el lector avezado no se conformará con su simple lectura, sino que acudirá a las múltiples referencias bibliográficas y filmográficas que extienden de modo arborescente los alcances de este libro.

En el final de *Reality Bites*, Lelaina aún no ha logrado dar con un trabajo estable, pero se las arregla para vivir haciendo uso de una tarjeta de gasolina que su papá -quien se negó a ayudarla a conseguir empleo- le regaló al momento de su graduación, prometiéndole hacerse cargo de los gastos. En los últimos minutos del film oímos surgir la voz del padre desde una contestadora telefónica, pidiendo explicaciones por la abultada cuenta de la tarjeta. Al escucharlo, Lelaina ríe con gracia. Como una suerte de enmienda a su imposibilidad de definir *ironía*, podríamos pensar que en este acto la joven está reconociéndola al verla. Si bien en el prefacio a la presente edición de *Retórica y representación en el cine de no ficción*, Carl Plantinga indica que se le han manifestado críticas en torno a los capítulos que se proponen definir el cine de no ficción, es indudable el aporte que el catedrático del *Calvin College* ha hecho no solo en pos de la definición de tal concepto sino en la problematización, discusión y análisis del mismo, desde la primera hasta la última página del libro. La lectura de este imprescindible texto de Plantinga nos brinda las herramientas necesarias para ampliar nuestros horizontes, ir un paso más allá, y ya no contentarnos simplemente -entre titubeos- con reconocer a una película de no ficción cuando la vemos.

¹ Al momento de la escritura del libro que aquí se reseña, la tipología propuesta por Nichols se limitaba aún a cuatro modalidades de representación documental: expositiva, observacional, interactiva y reflexiva. Una de las



Cine Documental



observaciones que hace Plantinga respecto a estas categorías radica en la necesidad de una modalidad poética. Posteriormente Nichols agregaría a su tipología dos nuevas modalidades: la poética y la performativa.