

Estructuras narrativas en *nonfiction*

Sergio Cobo-Durán

Universidad de Sevilla

cobosergio@gmail.com

Resumen

El propósito del texto es doble: 1) Por una parte una relectura y definición de la *nonfiction*, además de una revisión del concepto entendido por estructura narrativa, analizando la obra de autores como Nichols, Barnouw o Plantinga, entre otros. 2) Por otra parte se considera al documento de *nonfiction*, un documento construido, por ello está formado por estructuras narrativas. Así que es posible no solo su localización sino incluso establecer una genealogía que clasifique al género en función de las estructuras narrativas existentes en su esquema narrativo.

Palabras clave: *nonfiction*, estructuras narrativas, teoría del documental, morfología del texto.

Abstract

This paper has a double purpose: 1) On one hand, to reread and provide a definition of nonfiction, as well as to review the concept as understood by the concept of narrative structure, reviewing the works by Nichols, Barnouw or Plantinga, among others. 2) On the other hand, the document of nonfiction is considered to be a constructed document and it is therefore formed by narrative structures. This makes not only its location possible, but also setting a genealogy that classifies this genre in function of the narrative structures existing in its narrative scheme.

Key words: nonfiction, narrative structures, theory of documentary, morphology text.

1. Presentación y planteamiento de hipótesis

La era de las nuevas tecnologías, la transmedialidad o la presencia cada vez mayor de hipertextos están convirtiendo el momento presente en un emergente renacer de géneros y conceptos. Es un momento de cambio veloz y, en ocasiones, a marchas forzadas, lo que obliga al investigador a sentarse frente a las antiguas definiciones que parecen quedar para la historia. Esto fuerza la necesidad de una relectura de antiguas concepciones, así como un estudio del momento actual, que acabaría con la formulación de propuestas más ambiciosas y redefiniciones que enfoquen con mayor precisión: la actualidad mediática. Todos estos cambios están provocando la reaparición de lo que envuelve la no ficción, término que irrumpe en la actualidad como auténtico protagonista. Solo hay que visionar la franja más codiciada por los programadores de televisión, el llamado *prime time* de las principales cadenas españolas, para comprobar que es un espacio reservado para lo real, donde podemos ver innumerables variaciones de un mismo concepto. Es el caso de formatos como Gran Hermanos o Supervivientes, en los que el interés del espectador recae en la convivencia, ya sea en una casa o una isla desierta. Programas donde lo que se vende es la realidad, todo lo que lleve la etiqueta de lo real está de moda, aunque manchado por la ola de lo docudramático. Es una tendencia que invade absolutamente todos los formatos televisivos, finalmente, tendremos que dar la razón a Javier Maqua y aceptar la docugangrena como una realidad.

Pero no es la televisión el único medio en el que lo real está de moda; en pleno nuevo siglo, esta tendencia en Internet es aún más evidente. La presencia de todo lo que lleve la seña de lo verdadero, se recibe con bastante aceptación por parte de los internautas. En esta tendencia hacia la naturalidad, el concepto de lo *amateur* o lo casero, sinónimo de real, ocupa los primeros puestos en plataformas como Youtube o Myspace. Por no hablar del peso cada vez mayor que tienen las redes sociales en línea Tuenti o Facebook que en definitiva, posibilitan un aparente contacto real aunque mediado entre jóvenes. Si nos trasladamos al universo cinematográfico, cada vez ocupan un sitio más relevante nombres como Werner

Herzog o Chris Marker. Por no hablar de la incipiente corriente española, con nombres como Guerín, M. Álvarez, I. Lacuesta, que reflexionan, producen o filman, en los límites que separan la realidad de la ficción. Esto refuerza la idea de que lo real está en plena efervescencia, que el documental es un género que no solo no ha perdido fuerza a lo largo de los años, sino que afianza cada vez más su posición en cada uno de los medios en los que está presente. Por ello, surge este trabajo de investigación con un triple objetivo inicial:

a) una relectura y redefinición del género documental, encuadrado y estudiado dentro de un ámbito de mayor magnitud, llamado *nonfiction*, en un intento de compilar las diferentes acepciones del término para redefinir el concepto en el momento actual desde la perspectiva de la narrativa audiovisual.

b) una relectura y definición del concepto de estructura narrativa entendida por la narrativa audiovisual contemporánea, así como una búsqueda y localización de las estructuras narrativas existentes en la *nonfiction*.

c) un modelo de clasificación que sirva para catalogar las diferentes variaciones de la *nonfiction* que se puedan establecer en función de sus estructuras narrativas. Se realizará un esbozo en el presente artículo y se presentará como una propuesta de investigación para un estudio posterior.

2. El concepto de documental

La relación del cinematógrafo como documento de la realidad ha existido desde los primeros balbuceos del cine. Esto explica que la popularización del invento se produjera con documentales, tales como las célebres vistas de ciudades filmadas por los hermanos Lumière. Pero el cine fue evolucionando, creciendo, madurando —a veces de forma arbitraria y otras de forma causal— como las primeras narrativas de la mano de Griffith. El auge de la ficción condicionó el desplazamiento de lo no ficcional a circuitos de difusión si no marginales, sí alejados del gran público. La fábrica de los sueños parecía no tener lugar para lo real. Esa es la razón por la que el concepto de documental no tiene una definición única.

Evidentemente, el hecho de que no exista una práctica continuada, un canon o una centralidad que marque las pautas de lo que, en cada momento histórico, se ha entendido por *documental*, ha permitido distintas evoluciones que van a acabar dibujando geografías muy diversas, muy ricas, muy fragmentarias. Eso, que resulta evidentemente enriquecedor para las propias prácticas (...) constituye una complicación añadida al estudio parcial del cine de no ficción (J. Cerdán, 2005: 9).

Precisamente, este es uno de los primeros problemas con el que nos enfrentamos, en una primera aproximación al término: averiguar qué se entiende por documental en el momento actual como consecuencia de la evolución histórica que ha sufrido el concepto. Para ello, vamos a proceder a una lectura y análisis del trabajo de los principales autores que lo han estudiado durante finales del siglo XX y comienzos del XXI. Nombres propios como Nichols, Barnouw o Plantinga, entre otros, serán los autores más significativos que saldrán a colación y nos ayudarán a esclarecer a qué nos referimos cuando hablamos de documental.

2.1. Erik Barnouw, una historia del documental

Bajo el título, *el documental: historia y estilo*, escribe Barnouw (2005: 11-259) uno de los manuales más completos, actualizados y en castellano sobre el género. En él realiza una división en subgéneros atendiendo a factores sociales, políticos, culturales o tecnológicos que vamos a ver a continuación de forma esquemática.

El primero de los subgéneros es el *documental profeta*, con el que se adelanta incluso al cine en sí mismo, ya que es anterior a la imagen en movimiento, donde la preocupación es más científica que cinematográfica y lo que en realidad importa es la necesidad de documentar. Como ejemplo, podemos citar al astrónomo francés Pierre Jules César Janssen. Le sigue *el documental explorador*, donde la aventura es el motor que lo impulsa, además de la necesidad de conocer en profundidad el objeto de nuestra filmación. Podemos hablar de Robert J. Flaherty y su obra clave, *Nanook of the North* (1922, *Nanook el esquimal*, R. Flaherty). Otro protagonista indiscutible en la historia del documental, Dziga Vertov, es el representante del subgénero que Barnouw llama el *documental reportero* donde los valores

principales son la reivindicación del cine no actuado frente a la película, que se actúa. Barnouw incluye una de las obras de referencia del metacine, en este apartado, *Chelovek s kino-apparatom* (1929, El hombre de la cámara, Dziga Vertov).

Es muy significativo que, en su intento por recopilar los diferentes modos del documental a lo largo de la historia, busque la relación con otras vanguardias artísticas. Lo vemos de forma muy evidente en su documental pictórico, condicionado por la fotografía impresionista. Incluye *Berlin - Die Symphonie der Großstadt* (1927, Berlín, sinfonía de una gran ciudad, Walter Ruttmann) en su particular *documental pictórico*, documental que Ruttmann filma acompañado de los mejores fotógrafos de la época sobre un día en la ciudad de Berlín. Además, dedica especial atención a los valores sociales que el documental puede transmitir. En este caso incluye tres tipos de documentales marcadamente diferentes. El primero, el *documental abogado*, se utiliza como guía para el ciudadano, donde se justifica o convence acerca de algún tipo de medida o comportamiento. Uno de sus representantes será Grierson, con su constante relación de amor-odio con Flaherty. El segundo, el *documental toque de clarín* está caracterizado por lo militar, encuadrado en la Segunda Guerra Mundial. Los noticiarios o los conflictos bélicos, son los auténticos protagonistas de este tipo de filmaciones. Por último, el tercer subgénero de este grupo de documentales, es el llamado *fiscal acusador*, consecuencia de los otros dos anteriores. Si con anterioridad el documento se utilizaba como abogado en la defensa o justificación de determinadas acciones, ahora sirve para acusar o denunciar crímenes de guerra e injusticias sociales.

El autor también reflexiona sobre las posibles variaciones en la forma del género; en estas modificaciones, están incluidas en lo que llama *documental poeta*, una vertiente que se nutre de la tradición poética y que vivirá marginalmente. En cuanto a la forma lo encuadrará próximo a la ficción por sus constantes innovaciones tanto en lo visual como en lo sonoro, en las que destaca el documentalista experimental serbio, Mica Milosevic. En la misma línea de preocupación por la forma que experimenta, nos encontramos con el *documental cronista*, en el que destaca el uso de material de archivo como algo innovador. Los archivos de noticiarios antiguos o restos de películas filmadas con anterioridad pueden ser utilizados para contar una crónica histórica diferente. Es en la

televisión donde este tipo de documentales encontrarán mejor acogida. Uno de los realizadores que incluye en este grupo es a Paul Rotha, con su cinta, *Das Leben Von Adolf Hitler*, (1961, La vida de Adolf Hitler, Paul Rotha).

En su clasificación de todo lo que tenga relación con el documento, Barnouw, no olvida el *documental promotor*, utilizado a modo de patrocinio por empresas, ya sean comerciales o industriales. El ejemplo que nos presenta son los documentales patrocinados por la petrolífera Shell sobre las carreras automovilísticas, como el Grand Prix. Este tipo de películas encontraban su lugar en la televisión. Por supuesto, los avances tecnológicos, no se olvidan en esta clasificación, esto explica la presencia del *documental observador*, que surge como consecuencia de las nuevas revoluciones cinematográficas. En el Free Cinema, los equipos se vuelven mucho más ligeros y se incluye el sonido sincrónico, por lo que existe la posibilidad de realizar entrevistas. El paso del soporte 35 mm al de 16 mm no solo reduce los costes, sino el peso. Además, se olvida el trípode y la cámara sale a la calle. Será la corriente denominada Cine Directo la que incluya en este grupo.

Precisamente, la salida de la cámara al exterior desencadena el siguiente grupo, *el agente catalizador*. En este caso, el nombre que conviene señalar es el de Jean Rouch. La cámara sale a la calle a filmar la realidad aunque con una diferencia: en esta corriente se promueve la idea de provocar las acciones, es decir, precipitarlas, forzarlas. A diferencia del cine directo que actúa como mero observador, aquí intervienen los “estimulantes psicoanalíticos” que son, en definitiva, los que provocan las acciones para filmarlas. El último de los subgéneros que Barnouw divide es el *documental guerrillero*, donde habla de las películas negras, como las que protestan, contienen crítica y reivindicación, frente a las rosas, que son las más optimistas. En este grupo incluye a la primera guerra filmada en directo para televisión, Vietnam.

Tal y como hemos podido ver en la clasificación propuesta por Eric Barnouw, encontramos una reflexión sobre el documental desde un análisis multidisciplinar, donde no solo se atiende a los condicionantes tecnológicos, si no que también

interesan los sociales, antropológicos, económicos y políticos. A pesar de la utilidad que este manual tiene para situarnos en la evolución del género, nos encontramos con un problema. La perspectiva del estudio de Barnouw que estudia el género en diferentes momentos concretos de la historia es voluntariamente historicista, mientras que el propósito de este trabajo, es la propuesta de una definición y una clasificación que incluya al género en cualquier momento histórico. Ya que el documental ha evolucionado de maneras muy diferentes en direcciones separadas al mismo tiempo, más que un estudio desde una perspectiva histórica, vamos a apostar por un estudio del género en otra dirección, por lo que, en realidad, resultaran más útiles estudios planteados en función de consideraciones puramente narrativas.

2.2 Los modos del documental de Bill Nichols

Encontramos en Nichols (1997: 65-93) una clasificación del documental en cuatro modalidades de representación diferentes. El criterio utilizado para establecer esta distinción está basado tanto en formaciones discursivas como en prácticas institucionales y convenciones atribuidas al género. Los cuatro modos del documental son los siguientes: expositivo, de observación, interactivo y reflexivo. Esta clasificación reconoce la posibilidad de existencia de todas las variedades desde los inicios de la historia del cine, además de que puedan coexistir entre ellas, lo que añade un punto a favor de la consideración de este modelo como válido si es capaz de aceptar el momento actual del género. Vamos a ver las características de las distintas modalidades planteadas por el autor. a) El *documental expositivo* surge del desencanto que provoca la ficción y se le atribuye a autores como Grierson y Flaherty, entre otros. Utiliza la voz omnisciente y prevalece el sonido no sincrónico, es normal encontrarnos con un narrador *off* que marca la línea narrativa de la argumentación. b) la *modalidad de observación* es la segunda de las propuestas de Nichols. Aparece históricamente en el momento que el realizador dispone de equipos más ligeros para grabar con la posibilidad del sonido sincrónico. Podemos equipararlo, en la división de Barnouw, a la llegada del Cine Directo. Surge como respuesta a la actitud moralizadora que pueden tener los expositivos. Es habitual un trato indirecto donde el discurso es oído por casualidad, más que escuchado. La

clave reside en transmitir una sensación de observación exhaustiva, es decir, la capacidad del realizador para captar elementos representativos filmados en tiempo real, en vez de necesitar recurrir al tiempo ficcional, caracterizado por la economía narrativa que posibilitan las elipsis. En este modo es muy importante respetar una continuidad espacial y temporal, por encima de la argumentación o exposición. Lo que en realidad importa es que se transmita una sensación de que estamos ante una continuidad de espacio y tiempo. Documentalistas como Leacock-Pennebaker o Frederick Wiseman, estarían incluidos en esta modalidad de representación. c) el *documental interactivo*, al igual que el de observación, también surge de la posibilidad de disponer de equipos más ligeros, en este caso se aboga por la intervención del realizador. Podríamos buscar su símil en lo que Barnouw en su división llama agente catalizador. La posibilidad de captar el sonido sincronizado crea una interacción más sencilla. Se incluye la entrevista, que para Nichols es la base de un discurso jerárquico, ya que se efectúa una distribución desigual del poder en un diálogo dirigido y controlado. Las expectativas del espectador son diferentes frente a modalidades expositivas o de observación, en las que se tiende a ocultar el trabajo de producción. En este caso, todo lo relacionado con la producción se incluye en la obra. Forman parte de la modalidad autores como Jean Rouch o Connie Field. d) en el *modo reflexivo* lo principal es la atención que el autor presta tanto a la forma de representación como al contenido. Se ponen de manifiesto las convenciones de representación y la impresión de realidad del documental. Son textos conscientes de sí mismos, tanto en la forma como en la estructura, convenciones, expectativas y efectos. Incluso en ocasiones, su discurso está constituido para dirigir la atención del espectador hacia la forma obviando el contenido, por lo que es normal encontrar referencias a la propia construcción del texto.

Tras definir las características de estas cuatro modalidades, Nichols insiste en lo impuro que resultan gran parte de las películas e incide en que la hibridación es un fenómeno extendido, no solo en el campo del documental, sino en cualquiera de los géneros cinematográficos, por lo que la posibilidad de coexistencia de los diferentes modos en un único relato es factible y en efecto comprobable. A

continuación, veremos algunas puntualizaciones sobre la clasificación de Nichols propuestas tanto por el investigador A. Weinrichter como por la investigadora Stella Bruzzi.

2.3 Anotaciones a la obra de Nichols: A. Weinrichter, S. Bruzzi

En sus reflexiones sobre el cine de no ficción, Weinrichter (2004: 11-69), considera que la evolución del género está influida por la televisión, ya que ha sido y, por supuesto, sigue siendo su principal vía de exhibición. Esto acaba configurando el género en una determinada dirección, tanto en formatos como en contenidos. A continuación, realiza una lectura de la obra de Nichols, donde no vamos a detenernos demasiado, ya que con anterioridad hemos visto una buena panorámica, aunque sí es interesante señalar algunos de los puntos clave que destaca. Habla del modo en que Nichols efectúa su clasificación en función de rasgos o convenciones recurrentes en el género. Uno de los puntos principales que destaca de su clasificación es la posibilidad de coexistir, no solo en el tiempo sino incluso en la misma película. Dice Propp (2001: 12) «la clasificación exacta es uno de los primeros pasos de toda descripción científica». Esta afirmación aparece en su morfología del cuento y, aunque explícitamente no se refiriera al cine, es evidente el transvase de herramientas y técnicas pertenecientes al ámbito de la literatura y la lingüística que el cine ha tomado como propias.

Nos encontramos del mismo modo, con otra reflexión acerca de la clasificación de Nichols, esta vez a nombre de Stella Bruzzi (2000: 2-8), quien, desde la propia introducción de su obra, carga duramente contra él acusándolo de ser excesivamente conservador, puesto que, tras proponer su clasificación de los diferentes modos del documental reconoce la posibilidad de hibridación del género, así como la opción de que varios de esos modos confluyan en una sola película. La autora no entiende el sentido de construir toda una genealogía del documental a la que acusa de exclusiva y conservadora si en realidad piensa que las hibridaciones se van a producir y que la excepción consista en encontrar las modalidades en sentido puro. De este modo, para Bruzzi, no solo no se cierra la discusión sino que se la deja en el mismo lugar en el que empezó, por lo que el

punto de partida para llegar a una clasificación válida será considerar al documental como el resultado de una intención, sea cual sea por parte del realizador, donde se establece un pacto con el espectador que le ayude a interpretar y decodificar el texto. Es sin duda, una aportación muy interesante y esclarecedora que deconstruye a todos los puristas del género que aún intentan defenderlo como un discurso objetivo.

2.4 Carl Plantinga: una incipiente teoría del documental

Es actualmente uno de los autores con más relevancia en el estudio de la no ficción, y, por ello, nos interesa saber qué entiende por documental y cuales son las características que debe tener. El texto que vamos a tratar se titula *What a Documentary Is, Alter All*. En él, Plantinga (2005: 105-117) realiza un análisis muy particular del término: al comienzo se hace eco de dos teorías que veremos a continuación y una vez estudiadas ambas, plantea una tercera vía a través de una propuesta de teoría documental propia. La primera de las teorías que recoge es la llamada *Documentary as Indexical Record*, que a partir de ahora nombraremos DIR. Uno de sus grandes defensores es Gregory Currie. DIR es una teoría que plantea la posibilidad de considerar que las imágenes cinematográficas actúan como huellas de las imágenes que en realidad representan. Básicamente, recurre a la terminología clásica propuesta por Pierce, donde lo que en realidad interesa es el carácter de signo indexical o índice del documental. Sin embargo, para Currie el documental más auténtico es el resultado que puede darnos una cámara de vigilancia, olvidando y rechazando las variedades más creativas del género. Dice Plantinga que el problema reside en que Currie confunde documental con documento.

La segunda de las teorías que recoge está dentro del concepto que denomina *Documentary as Assertion* (DA). En este caso, la base teórica reside en aceptar que todo lo representado en el documental existe en el mundo real. El principal problema que encontramos en el anterior DIR, es que no nos sirve para incluir modos del documental como el expositivo o el de observación de Nichols (1997:

63-97). Además es importante el hecho de que el espectador reconozca que se enfrenta a un documental y active sus expectativas decodificadoras. El DA sí admite las modalidades que en el DIR no tenían cabida. Es el momento para Plantinga, una vez planteadas estas dos teorías, de proponer un modelo propio bajo el nombre *Asserted Veridical Representation* (AVR), donde asume tres valores de gran importancia:

- 1) Que sea aceptado como una RAV depende del modo del documental (...) la proporción variables de saying y showing serviría para explicar la diversidad del documental tanto a nivel tipológico (subtipos Nichols) como histórico (imágenes reconstruidas)
- 2) Una simulación puede ofrecer una información más cuidada y detallada sobre el tema que una huella fotográfica.
- 3) RAV no impide que un documental pueda mentir, estar equivocado, solo implica que ha seguido ciertos protocolos convencionales de representación verídica. (Cfr en Rubio Marco 2006: 174)

Pero, además de los tres valores vistos, Plantinga (2005: 111) reconoce la necesidad de la existencia de pacto entre emisor y receptor a través de tres puntos claves : a) que el espectador tenga una actitud de creencia frente al contenido mostrado, b) que considere como fiables tanto las fuentes visuales como las fuentes sonoras y c) que las imágenes y sonidos sirvan como aproximaciones fenomenológicas al hecho pro-fílmico. A pesar de lo rigurosa que pueda parecer la propuesta, el propio autor reconoce el carácter histórico y contextual que tiene su postura, lo que provoca que no sirva en cualquier contexto y que se adapte más a los documentales clásicos que a los innovadores. No obstante, Plantinga innova y propone los matices esenciales de los que carecían otras definiciones, como la necesidad del pacto del realizador y el espectador, algo presente también en la obra de Bruzzi (2000: 2-8) cuando habla de la necesidad de expectativas en el receptor para aceptar la obra. Tras esta revisión de varias definiciones e intentos por dotar al documental de una definición precisa, vamos a aventurarnos a establecer una propia.

3. Definición de *Nonfiction*. Una revisión del momento actual

Antes de detenernos en el momento actual del género es interesante hacer una pequeña retrospectiva, aunque sea de modo bastante esquemático a la concepción

que ha tenido la *Nonfiction*. Encontramos un artículo titulado *Documentalidad y subjetividad: la imagen verídica* (Rubio, S, 2006), que ofrece una revisión muy interesante del concepto en función de las perspectivas de estudio. La revolución constructivista con el estructuralismo a la cabeza habla de la existencia de dos retóricas muy diferenciadas, no por la naturaleza de los referentes sino en función de los diferentes efectos referenciales en que se apoyan. Sin embargo, a continuación nos encontramos con el postestructuralismo; para ellos el documental es un género sospechoso. Puesto que ningún discurso está libre de una construcción retórica, el documental es el más tramposo de todos por su pretensión de mostrarse como algo real. En la década de los noventa se produce un acercamiento bastante más preciso desde el ámbito de la estética analítica. Este encuentro tendrá frutos en dos direcciones y la primera es la posibilidad de definir el género. La segunda está más relacionada con las opciones de caracterizar los desarrollos del género. Esta tendencia ha sido tratada por autores como Nichols o Barnouw con planteamientos que hemos podido ver con anterioridad. Es un género que desde sus comienzos ha seguido una evolución paralela, pero diferente, al cine de ficción. «El documental fue construyendo a trancas y barrancas, su “otra” historia: una historia para-industrial» (J. Cerdán, 2005: 9), lo que no quiere decir que estuviera marginada en la industria, sino simplemente más libre de imposiciones de los grandes inversores. Pero es innegable que la dicotomía documental-ficción siempre ha funcionado en el cine, donde «es frecuente realizar una separación mecánica (y a veces mecanicista) entre las películas pertenecientes al primer género y las pertenecientes al otro» (Gaudreault, 1995: 39). Uno de los objetivos que impulsa esta investigación es la posibilidad de establecer una definición válida que acoja el concepto de no ficción, para establecer posteriormente una pauta de las estructuras narrativas convencionales presentes en el género. Nos encontramos con la siguiente definición en la obra de Weinrichter:

(...) una categoría negativa que designa una *terra incognita*, la extensa Zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental. En su negatividad está su mayor riqueza: no ficción = no definición. Libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión. Para habitar y poblar esa tierra

de nadie, esa zona auroral entre la narración y el discurso, entre la Historia y la biografía singular y subjetiva (Weinrichter, 2004: 11)

Esa tierra desconocida, sin habitar, es también una disciplina casi sin colonizar, sin categorizar. Por ello antes de empezar a definir estructuras narrativas, debemos saber en que terreno de esa gran disciplina que es la no ficción vamos a trabajar. Aprovechando la negación de la ficción que supone el concepto, en esta acotación de la materia, vamos a empezar definiendo lo que no será nuestro objeto de estudio. En primer lugar, el docudrama y por consecuencia todo lo docudramático, escapa a nuestro interés. Requena, define el docudrama, «cuyo rasgo dominante es la reconstrucción y dramatización de acontecimientos reales interpretados por sus auténticos protagonistas» (Requena, 1989: 45). Es una definición bastante ingenua, que confía demasiado en la no intervención del realizador, por la imposibilidad desde el análisis fílmico de saber a ciencia cierta si este principio se cumple, además de la tendencia a permanecer en los límites de la ficción y la realidad. Queda, por tanto, excluido de nuestra investigación. En segundo lugar, otro de los grandes géneros desterrados de nuestro objeto de estudio, será el llamado *Mockumentary* o falso documental. «Presenta un relato inventado que, a diferencia del cine de ficción habitual, imita los códigos y convenciones cultivadas por el cine documental» (Weinrichter, 2004: 69). Ya que sus construcciones, y por lo tanto, sus estructuras son puramente ficcionales, se excluye también del área de interés del proyecto.

Lo que sí nos interesa es la excelente panorámica que hace Plantinga en su obra *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (Cfr: M.Torregrosa, 2008) donde acerca el terreno de la no ficción al campo de la pragmática. En primer lugar, presenta de una forma magistral el problema de la definición del concepto, como consecuencia directa del conflicto existente en la definición propia del concepto de ficción. A continuación presenta su argumentación, donde relaciona lo ficcional con lo que depende de forma directa de la imaginación, mientras que la no ficción está asociada a la realidad. Niega la posibilidad de encontrar respuestas válidas para diferenciar ambos textos si nuestro objeto de estudio es únicamente el texto audiovisual, ya que al igual que ocurre con el lenguaje verbal, las imágenes en sí no pueden revelarnos si estamos ante un mundo real o no.

A continuación acude a tres autores diferentes para intentar definir *nonfiction*. El primero de ellos es Pierce, que tal y como hemos visto con anterioridad está muy relacionado con su concepto de índice. Noël Carroll insiste en que el problema reside en el modo de clasificación de la película. Donde entrarían factores de producción, dirección, distribución, entre otros. La tercera fuente, la que a nosotros nos interesa, es la teoría de los mundos proyectados de Nicholas Wolterstorff. En toda obra de arte, recuerda, nos encontramos con una proyección del mundo determinada. No es simplemente una descripción aséptica de la realidad, es más bien un punto de vista del autor. Atendiendo a esa teoría, el cine de no ficción no sería una representación única y objetiva de la realidad, sino simplemente el punto de vista de un realizador que nos muestra su visión de la realidad. Es precisamente esta construcción del texto la que nos interesa para estudiar las estructuras narrativas, ya que al hablar de punto de vista y de una construcción en particular estamos aceptando la construcción del texto por el realizador. Esto posibilita la búsqueda y localización de estructuras narrativas, en el texto documental. Por lo tanto, podríamos definir “no ficción” como el texto audiovisual construido por un autor y aceptado por un receptor que tiene como referente lo real. Texto que no se establece como verdadero en términos platónicos, sino real en función de que podemos localizar y establecer su referente en la realidad. Es una construcción, por lo que es posible hablar de estructuras narrativas en ella.

4. Estructuras narrativas en *Nonfiction*

Decía Flaherty que nadie es capaz de grabar sin discriminar y que si alguien fuera lo bastante inconsiderado como para intentarlo, se encontraría con un conjunto de fragmentos sin continuidad ni significado, y tampoco podría llamarse film a ese conjunto de tomas (Romaguera, 1998:151). Sin duda, estaba hablando de las estructuras narrativas necesarias no solo para que el texto tenga coherencia, sino para que la trama avance. Por lo tanto y en la posición opuesta, nos encontramos a autores como Feldman (1990: 72) que rechazan la posibilidad de una estructura en el guión documental a priori, con afirmaciones tan concluyentes como terribles

al afirmar que el guión de un documental se escribe justo después de ensamblar el vídeo y el audio. Si empleáramos la técnica de Feldman, con casi toda seguridad caeríamos en textos no narrativos, donde el receptor, sería incapaz de decodificar el mensaje. «*Parler de cinéma non narratif est un non-sens; autant parles d'un film qui serait sans mouvement*» (Mitry, 1987:179) Por ello, en primer lugar vamos a empezar a definir exactamente a que nos referimos cuando hablamos de estructura narrativa, para poder empezar a trabajar sobre ellas. «La estructura es la pauta o patrón, es decir, la uniformidad observable, de acuerdo con la cual se desarrolla el relato en su conjunto» (García Jiménez, 1993:16). Si atendemos a la definición de García Jiménez, tenemos que considerar que en la estructura del relato audiovisual podemos distinguir dos unidades: el contenido y la expresión, que a su vez aparecen subdivididos en forma y sustancia. La forma del contenido es la historia, compuesta por la acción, los personajes, el espacio y el tiempo. Por otra parte, la sustancia del contenido es la forma en que los componentes anteriores son conceptualizados y tratados de acuerdo al código propio de un autor. La forma de la expresión, en cambio, para Jiménez se corresponde con el sistema semiótico particular al que pertenece el relato: cine, radio, televisión, etc, mientras que la sustancia de la expresión es la naturaleza material de los significantes que forman el discurso narrativo, es decir, la voz, los sonidos, música, imagen fotográfica, videográfica, etc. (García Jiménez, 1993:16). No es la única definición que encontramos donde la estructura narrativa se divide en expresión y contenido. Si acudimos al terreno de la lingüística, nos encontramos con Chatman (1990: 24), que reconoce insuficiente dividir únicamente en expresión y contenido, por lo que es necesario añadir una subdivisión más a cada una de ellas. Se apoya en las definiciones de John Lyons (1971) y su obra de *Introducción a la lingüística teórica* para afirmar que si una estructura narrativa es realmente semiótica, esto es, capaz de comunicar significados, debe incluir necesariamente una forma y sustancia de la expresión, además de una forma y sustancia del contenido. Es interesante, si continuamos investigando un poco más en la división que hace García Jiménez, ver cómo encontramos su precedente en Christian Metz, en este caso varía la nomenclatura en función del signo lingüístico, pues llama significado al contenido y significante a la expresión:

a) La forma del significante: es conjunto de configuraciones perceptivas propias de una película; estructura global de imágenes y sonidos; organización de sus relaciones significantes.

b) La sustancia del significante es la “materia” de la imagen en tanto que representación de cosas concretas; sustancia sonora (palabras, ruidos, música)

c) La forma del significado es la estructura temática; estructura de las relaciones de ideas o de sentimientos; combinatoria de los elementos semánticos de una película.

d) La sustancia del significado es el contenido social del discurso cinematográfico.

La forma del contenido es el estilo, manera, modo en que la historia (acción dramática, sucesos descritos) es expresada, significada, formalizada por la película por medio de procedimiento más o menos “específicos” que distinguen esta historia de lo que sería si fuese argumento de una novela o de una obra de teatro. (Mitry, 1987:16)

Una vez que hemos descompuesto y analizado la estructura narrativa, estamos en circunstancias de profundizar más en el concepto. Decíamos con anterioridad que el motor que impulsa esta investigación, es la posibilidad de localizar una estructuras narrativas en la construcción del cine de no ficción. Por ello, si retrocedemos en los estudios realizados en este dirección, tenemos que detenernos de manera obligatoria en la figura de Propp y su morfología del cuento. La verdadera trascendencia de su aportación reside en que tanto su metodología, en la que muestra un interés especial por el patrón estructural, como en su esfuerzo por descubrir la lógica interna del relato (Garrido Domínguez, 1993: 45). En ese sentido, encontramos ciertas similitudes con la preocupación del presente trabajo en localizar una pautas o convenciones respecto a las estructuras narrativas en *nonfiction*.

5. Propuesta de un modelo de clasificación en función de las estructuras narrativas en *nonfiction*

5.1 Localización de estructuras narrativas en *nonfiction*

Si atendemos a las definiciones vistas del cine de no ficción, podemos considerarlo como un discurso construido que necesita formar y establecer unas ciertas pautas o convenciones respecto a su formación. Dice Inmaculada Gordillo (1999a:186) que uno de los principales argumentos para justificar la falta de reflexiones sobre

el carácter narrativo de telediarios es el problema que siempre trae la relación entre discurso informativo y realidad. En este sentido, argumenta que ficción y la realidad no están tan lejos a la hora de ser reflejados en una construcción artificial mediatizada, que es en definitiva el discurso audiovisual. En esa misma línea, por lo tanto encontramos posible, no solo localizar, sino incluso proponer y establecer un sistema en función de la utilización y ordenación de estas estructuras narrativas, intentado acabar así con la absurda tendencia a negar la existencia de una forma propia. «Los documentales no tienen una estructura determinada, así que la duración, forma y contenido están abiertos a la interpretación individual» (Yorke, 1991:144). Al igual que el discurso de ficción, nos encontramos ante un discurso que necesita de una ordenación narrativa, para que el texto tenga un sentido. En este aspecto nos encontramos una propuesta que intenta ordenar el género:

La estructura narrativa también contribuye al ocultamiento de cualquier rasgo de subjetividad. En el documental se privilegia la ordenación temporal cronológica supeditada al desarrollo natural de los hechos que contempla. (Gordillo, 1999:48)

Es una propuesta interesante, que nos indica una de las formas en las que el discurso de no ficción se estructura. En esta misma línea de ordenación temporal nos encontramos más afirmaciones.

Poner los acontecimientos en orden incluso cronológico, va acompañado de todo un trabajo sobre la temporalidad, que introduce una lógica distinta a la del simple transcurso del tiempo referencial. (Gaudreault, 1995:43).

En cualquier documental se trabaja sobre el tiempo, es una de las formas más habituales de estructurar el relato. El autor habla de *Nanook of the North* (1922, Nanook el esquimal, R. Flaherty) y la construcción temporal de la secuencia donde se trabaja la alternancia de planos, aunque por otra parte consideramos que existen más formas de ordenar el discurso de no ficción. Otras de las divisiones más comunes en el cine de ficción es la que establece el protagonista en función de los acontecimientos que le suceden, se estructura la trama. «Desde Aristóteles, los estudios literarios han basado el análisis de las macroestructuras de la trama en la vicisitudes del protagonista» (Chatman, 1990: 89). Sin embargo, en lo que respecta a la *Nonfiction*, no encontramos un referente del protagonista tan claro como para

establecer esta división. En multitud de ocasiones no existe tal figura, por lo que sería mas correcto pensar que la estructura se ordena y desarrolla en función de las acciones que transcurren, es decir de las diferentes diégesis. Es precisamente Chatman el que ejemplifica recurriendo a las narraciones clásicas, explicando cómo es habitual que los hechos narrados suelen estar condicionados por relaciones de causa y efecto. Incluso, cuando dos sucesos no están relacionados de manera directa, podemos deducir que sí lo están si aparecen cercanos en el texto. Por ello, podríamos hablar de un segundo grupo en función de las acciones, que sirven para ordenar la estructura narrativas en la no ficción. Llegados a este punto, podemos considerar que existen dos grandes métodos de ordenar las estructuras en el cine de no ficción: el primero de ellos es en función del tiempo; el segundo tiene que ver con las acciones y como se desarrollan. En función de esto podríamos establecer una distinción diegética de las estructuras, pero no son dos únicamente las formas posibles de organizar el texto que hemos considerado, tenemos que hablar de una tercera posibilidad. Se trata de una opción que vamos a llamar ficcional, a pesar de lo peligroso que pueda ser incluir ese concepto precisamente como parte de la negación de la misma, esto es, la no ficción. Esta tercera vía tiene como característica principal estar formada por una de las estructuras más comunes en el cine de ficción compuesta por: introducción, nudo y desenlace. La estructura es la misma del cine de ficción, pero teniendo como referente lo real. Son textos documentales, pero estructurados como ficcionales. Esta tercera tendencia es la que parece estar más de moda en la actualidad, donde las películas no ficcionales, reconocen su construcción. Las historias se organizan de tal forma que los elementos de intriga no se resuelven hasta el desenlace.

6. Conclusiones

La primera de las conclusiones que podemos extraer del presente trabajo de investigación es la posibilidad de localizar una norma en la construcción de relatos audiovisuales dentro del campo de la no ficción. Tal y como hemos visto a lo largo del proyecto, los discursos encuadrados dentro de la tendencia llamada *nonfiction*, se construyen del mismo modo que las ficcionales, por ello intervienen multitud de

factores, lo que permite una entidad narrativa, y, por tanto, es necesario una intencionalidad por parte del autor o autores. Esta intencionalidad se puede apreciar de manera evidente si efectuamos un rastreo, análisis y localización de estructuras tipo en el género. La segunda de las posibilidades que desde aquí se plantea es una triple división de los discursos no ficcionales, tal y como podemos ver de forma visual en el cuadro que adjuntamos.

Posibles estructuras narrativas en *Nonfiction*

| Estructuras narrativas más comunes en <i>Nonfiction</i> | Modo en que se desarrolla la historia: | Algunos ejemplos: |
|--|---|---|
| Temporales | El motor que impulsa este tipo de estructuras es el tiempo. La historia se ordena y avanza en función de factores temporales, principalmente. | <p><i>Nanook of the North</i> (1922, Nanook el esquimal, R. Flaherty), vemos la evolución a través del tiempo de Nanook.</p> <p><i>Berlin - Die Symphonie der Großstadt</i> (1927, Berlín, sinfonía de una gran ciudad, Walter Ruttmann), desde el amanecer hasta la ocaso, en la ciudad de Berlín.</p> |
| Dietéticas | El peso narrativo, lo llevan las acciones, el desarrollo está supeditado a cambios diegéticos o consecuencias | <i>Olympia</i> (1938, Olimpia, L. Riefenstahl), las diferentes pruebas y |

| | | |
|-------------|---|--|
| | directas de acciones provocadas por la causalidad. | deportes olímpicos, son el esqueleto de la obra. <i>Night mail</i> (1936, H.Watt), los distintos tipos de etapas en el correo, desde la carga a la clasificación, hasta su traslado y distribución. |
| Ficcionales | Es una de las estructuras más comunes en ficción, caracterizada por la forma común de introducción, nudo y desenlace. | <i>Les glaneurs et la glaneuse</i> (2000, Los espigadores y la espigadora, Agnès Vardá) <i>The fog of war</i> (2004, La niebla de la Guerra, Errol Morris) |

a) Las estructuras temporales están caracterizadas por ser el tiempo el motor que ordena estas historias. Pero no solo se ordenan en función de marcas temporales, sino que son las que hacen avanzar la trama. Como ejemplo citar *Nanook of the North* (1922, Nanook el esquimal, R. Flaherty) o *Berlin - Die Symphonie der Großstadt* (1927, Berlín, sinfonía de una gran ciudad, Walter Ruttmann), donde el documental se forma siguiendo un día en la ciudad de Berlín, desde el amanecer hasta la ocaso.

b) Las estructuras dietéticas. En este caso, el peso narrativo lo llevan las diferentes acciones. Toda la historia está estructurada y supeditada a cambios diegéticos o al resultado causal de distintas acciones. En *Olympia* (1938, Olimpia, L.

Riefenstahl), nos encontramos una distribución en función de las diferentes pruebas y deportes que componen la ceremonia olímpica. En *Night mail* (1936, H.Watt), en cambio, son diferentes acciones las que marcarán la continuidad; todas pertenecen a diferentes etapas en el servicio de correo americano, desde la carga, la clasificación, el traslado hasta su posterior distribución.

c) Las estructuras ficcionales. Es una de las más habituales actualmente en el género de la *nonfiction*. Consiste en un seguimiento del esquema clásico de introducción, nudo y desenlace. Han seguido este esquema numerosas películas no ficcionales de éxito en los últimos años tales como *Les glaneurs et la glaneuse* (2000, Los espigadores y la espigadora, Agnès Vardá) o *The fog of war* (2004, La niebla de la Guerra, Errol Morris).

La posibilidad de encontrarnos con un mayor número de tipos posibles, así como la legitimar estas tres vías, impulsará un proyecto de investigación futuro. En él se analizarán filmografías completas de directores de no ficción, para confirmar la existencia de estas estructuras, propuestas a modo de conclusiones en el presente trabajo y que funcionarán como hipótesis de partida en un trabajo analítico posterior.

7. Bibliografía utilizada:

- BARNOUW, ERIC: (2005) *El documental. Historia y estilo*. Barcelona, Gedisa
- BRISSET E. DEMETRIO (1996): *Los mensajes audiovisuales*. Contribuciones a su análisis e interpretación. Málaga. Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- BRUZZI, STELLA (2000) *Contemporary Documentary: A Critical Introduction*. London. Routledge.
- CASSETTI, FRANCESCO (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona [etc.] Paidós.
- CASSETTI, FRANCESCO (1994): *Teorías del cine, 1945-1990*. Madrid. Cátedra.
- CASIMIRO TORREIRO, JOSETXO CERDÁN (2005) *Documental y vanguardia*. Madrid. Cátedra
- CHATMAN, SEYMOUR (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- FELDMAN SIMON (1990): *Guión Argumental. Guión Documental*. Serie Práctica. Gedisa editorial.
- FERNÁNDEZ DÍEZ, FEDERICO (1999): *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona [etc.] Paidós.
- GALÁN FAJARDO, ELENA (2006): *El análisis semántico del texto narrativo*. En García García, Fco. *Narrativa Audiovisual*. Madrid. Laberinto. pp.121-144
- GARCÍA JIMÉNEZ, JESÚS (1993): *Narrativa Audiovisual*. Madrid. Cátedra.
- GARCÍA JIMÉNEZ, JESÚS (1995): *La imagen narrativa*. Madrid. Paraninfo.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993): *El texto narrativo*. Madrid. Síntesis.
- GAUDREAULT, ANDRÉ (1995): *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona [etc.] Paidós,
- GORDILLO, INMACULADA (1999a): *Informativos en Andalucía : estructuras narrativas del informativo diario en televisión*. Sevilla. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- GORDILLO, INMACULADA (1999b): *Narrativa y televisión*. Sevilla. Editorial Mad.
- LYONS, JOHN (1979): *Introducción a la lingüística teórica*. Barcelona. Teide.
- METZ, CHRISTIAN (1973): *Lenguaje y Cine*. Barcelona Planeta.
- MICHEL MARIE (1990): *Christian Metz y la teoría del cine*. París. Klincksieck, 1990

- MITRY, JEAN (1986): *Estética y psicología del cine*. Tomo 1. *Las estructuras*. Tomo 2. *Las formas*. Madrid Siglo Veintiuno Editoriales.
- MITRY, JEAN (1987): *La sémiologie en question: langage et cinema*. Paris Editions du Cerf.
- MITRY, JEAN (1990): *La semiología, en tela de juicio: cine y lenguaje*. Madrid. Akal.
- NICHOLS, BILL (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona. Paidós.
- NICHOLS, BILL (2007): *Cuestiones de ética y cine documental*. Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen: Nº 57-58. pp. 29-45
- NICHOLS, BILL (2007): *El documental y el giro a la vanguardia*. Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen: Nº 56. pp. 16-45
Nº 57-58 2007
- PLANTINGA CARL (2005) *What a Documentary Is, Alter All*. Journal of aesthetics & art criticism. Vol. 63, Nº 2, 2005 , pp.105-117
- PLANTINGA, CARL (2007): *Caracterización y ética en el género documental*. Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen. Nº57-58. pp.46-67
- PROPP, VLADIMIR (2001) *Morfología del cuento*. Madrid. Akal.
- RENOV, MICHAEL: *The Subject in Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, pp.286
- ROMAGUERA JOAQUIM (1998): *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid. Cátedra.
- RUBIO MARCO, S (2006). *Documentalidad y subjetividad: la imagen verídica (una aproximación al nuevo documental desde la estética analítica)*. Daimon: Revista de filosofía. Nº 39, 2006. pp. 169-179
- TORREGROSA, M. (2008): *La naturaleza del cine de no ficción: Carl R. Plantinga y la herencia pragmatista del signo*. Revista Zer. Vol.13-Núm.24 2008. pp.303-315
- WEINRICHTER, ANTONIO (2004): *El cine de no ficción: desvíos de lo real*. Madrid: T & B Editores.
- YORKE IVOR (1991): *Principios básicos del reportaje televisivo*. Madrid Centro de Formación RTVE.

8. Filmografía utilizada:

BERLIN - DIE SYMPHONIE DER GROßSTADT (1927, Berlín, sinfonía de una gran ciudad, Walter Ruttmann)

CHELOVEK S KINO-APPARATOM (1929, El hombre de la cámara, Dziga Vertov).

DAS LEBEN VON ADOLF HITLER, (1961, La vida de Adolf Hitler, Paul Rotha).

LES GLANEURS ET LA GLANEUSE (2000, Los espigadores y la espigadora, Agnès Vardá)

NANOOK OF THE NORTH (1922, Nanook el Esquimal, Robert J. Flaherty)

NIGHT MAIL (1936, Harry Watt)

OLYMPIA (1938, Olimpia, Leni Riefenstahl)

THE FOG OF WAR (2004, La niebla de la Guerra, Errol Morris)