

¿Existe una emocionalidad específicamente documental?

Salvador Rubio Marco¹

Departamento de Filosofía
 Universidad de Murcia
 30071 Murcia, Spain
 salrubio@um.es.

Resumen

Este texto, complementario del anterior artículo «Documentalidad y subjetividad: la imagen verídica (una aproximación al nuevo documental desde la estética analítica)», aborda la hipótesis de la existencia de una emocionalidad específicamente documental reflexionando sobre el film documental *My Architect* (N. Kahn, 2003). Asumiendo la caracterización del film documental como aseveración, el autor ofrece un desarrollo de una de las tesis principales del anterior artículo (que la implicación emotiva del enunciador del documental conlleva una profundización en su naturaleza). La reflexión sobre un tipo particular de documentales (aquellos que apuestan por una especial implicación emotiva del realizador en el film documental) permite encontrar allí más claramente un rasgo que caracteriza al documental en general.

Palabras clave: teoría del documental, estética, teoría del arte, estética del cine, teoría de la imagen.

Abstract. *Does a specific Emotionality in Documentary exist?*

This paper, complementary of previous article «Documentalidad y subjetividad: la imagen verídica (una aproximación al nuevo documental desde la estética analítica)», claims for the hypothesis of a specific emotionality of documentary films through a reflection on the film *My Architect* (N. Kahn, 2003). Assuming the characterization of documentary film as assertion, this text develops one of the main thesis of previous article (i.e., that emotive involvement of the documentary film-maker implies a deeper understanding of documentary film nature). Reflecting on a particular kind of documentary films (those committed themselves to a special emotive involvement of film-makers) allows us to find more clearly a common feature of documentary films.

Key words: theory of documentary, aesthetics, art theory, film aesthetics, image theory.

1. Ha publicado, entre otros, *Comprender en arte* (Cimal, Valencia) y «La imagen de la realidad. Reflexiones sobre la pervivencia del binomio documentalidad / ficcionalidad en la historia de la imagen», en DÍAZ BARRADO, M. P. (ed.): *Las edades de la mirada* (Salamanca, ICE/Universidad de Extremadura). Este trabajo ha sido realizado gracias a los proyectos de investigación HUM2005-02533 y BFF2003-08335-C03-02, financiados por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, al proyecto 03089/PHCS/05 de la Fundación Séneca y a su participación en el grupo de investigación Phronesis.

El presente texto constituye un desarrollo complementario de cierto aspecto de un artículo anterior, «Documentalidad y subjetividad: la imagen verídica (una aproximación al nuevo documental desde la estética analítica)», que se publica en la revista *Daimon* y que fue presentado el 19 de octubre de 2006 en el seminario de investigación *Escritura, testimonio y creación*, celebrado en la Universidad del País Vasco los días 19 y 20 de octubre de 2006.

En dicho artículo, una de las tesis principales era que, frente a los prejuicios de ciertas concepciones tradicionales del género documental, la intensificación de la implicación emotiva en el texto documental no sólo no pone en jaque la «documentalidad» del mismo, sino que la reafirma y profundiza en ella. Así pues, «la implicación emotiva del realizador y narrador (y, por ende, del espectador que recorre con él su trayecto) no abunda en un manierismo del documental o en una extensión de sus modalidades, sino en una profundización de su esencia más propia. En pocas palabras, en *más documentalidad*, o, si se me permite, en una documentalidad aún más genuina»².

Por lo demás, mi posición en dicho artículo coincidía, a grandes rasgos, con la posición escéptica con respecto a una definición absoluta de documental que esgrime Plantinga. En lugar de la tan buscada definición absoluta, me he decantado por una caracterización modal del documental (en la línea de Nichols)³, tanto más a la vista de las complejas hibridaciones entre el género documental y otros géneros y subgéneros que han surgido, en el plano creativo, en los últimos años.

Me gustaría también (antes de pasar al asunto principal de este texto) dejar constancia escrita de algunas puntualizaciones al hilo de las críticas que suscitó mi artículo en el citado seminario⁴. Efectivamente, el subrayado del carácter aseverativo del documental (los documentales son textos cinematográficos en o a través de los cuales los cineastas aseveran que los estados de cosas representados en la obra están en el mundo real), tal como aparece en DA (la teoría del Documental como Aseveración, defendida por Wolterstorff, Carroll y Ponech), es el punto central y verdaderamente relevante de la nueva aproximación de la estética analítica sobre el problema de la definición del documental. Coincide básicamente, por lo demás, con nuestra intuición general cotidiana en el uso del término. La caracterización que Plantinga hace de DA es muy escueta (en su artículo)⁵ y no justifica en absoluto las carencias que su propuesta (RAV, el documental en términos de Representación Aseverada como

2. Cita de mi «Documentalidad y subjetividad: la imagen verídica (una aproximación al nuevo documental desde la estética analítica)».
3. NICHOLS, B. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997 (original inglés: *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991). Su taxonomía ha sido revisada en *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2001).
4. Considero muy resumidamente algunas observaciones de Francisca Pérez Carreño, María José Alcaraz, Carlos Thibaut, Alessandro Bertinotto, entre otros participantes del seminario, a quienes agradezco su interés y sus críticas a mi texto.
5. PLANTINGA, C. «What a Documentary Is, After All», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63: 2, primavera, 2005.

Verídica) rellena. Dicho de otra manera: lo básico está dicho en DA, y no se ve que RAV añada algo que no sea una mera corrección de ciertas desviaciones posibles en la interpretación de la tesis general de DA. La aseveración no nos compromete necesariamente con la reducción de lo aseverado a un contenido proposicional intencionado, ni impide hablar de *reliability* o de un aspecto fenomenológico del mundo (en eso, RAV no es más que una acotación a, o versión, de DA). De otro lado, la distinción entre decir y mostrar reproduce (como sospechaba yo mismo en el citado artículo) un esquema neodualista que aclara bien poco, por más que nuestra propuesta de un *mostrar diciendo* o *decir mostrando* reproduce, a su vez, el rastro de dualismo en su intento de disolverlo.

En ese sentido, considero perfectamente justas las críticas a mi artículo en las que se me sugiere que el *mostrar diciendo* (o *decir mostrando*) no proporciona una caracterización específica del discurso documental, sino que está presente en todo discurso, incluido el film de ficción.

Dicho lo cual, paso al asunto principal de este texto: una vez constatado el papel que desempeña la implicación emotiva en el documental, ¿es posible hablar de una emocionalidad específicamente documental? O, en otros términos, ¿es posible encontrar en dicha emocionalidad un rasgo caracterizador del discurso documental?

Descarto, de partida, entrar en la polémica teórica en torno al estatuto de la emoción (por más que me parezca sumamente interesante). No entro en la discusión de las posiciones *cognitivistas* ni *disposicionalistas*, ni tomo partido por la identificación o no de emociones con sentimientos u otros tipos de estados o disposiciones mentales. Me conformo con asumir, por el momento, que los documentales pueden conmover al espectador, hacerle sentir emociones (pena, alegría, lástima, indignación, etc.), en un sentido del término similar al que utilizamos normalmente en nuestro lenguaje cotidiano.

Me parece obligado, en deferencia al lector de este texto que no conoce el artículo anterior, repetir aquí una descripción resumida de la película documental, *My Architect* (Nathaniel Kahn, 2003), que me servía allí de ejemplo y que retomo aquí para mis observaciones complementarias.

En *My Architect: A Son's Journey*, el propio realizador Nathaniel Kahn construye el viaje, el trayecto (*journey*) en el que re-conoce a su padre, el arquitecto americano Louis Kahn, uno de los más insignes revolucionarios de la arquitectura del siglo XX. El film se abre con Nathaniel Kahn rebuscando entre microfílmicos los artículos de prensa sobre la muerte de su padre, acaecida en 1974 a causa de un ataque cardíaco en los lavabos de Penn Station, a su vuelta de un periodo de trabajo en la India. Su cuerpo permaneció varios días en la morgue, porque la dirección del pasaporte estaba ilegible. En el obituario de prensa, se menciona a su esposa «legal», Esther, y a su hija Sue Ann, pero no a Nathaniel. De hecho, Louis Kahn tuvo tres familias simultáneamente, cada una de las cuales vivía a varios kilómetros de las otras en los alrededores de Filadelfia. Tres mujeres y un hijo con cada una de ellas (dos hijas y un hijo). Adicto al trabajo, un místico y un nómada de la arquitectura,

Louis Kahn vive prácticamente entre la oficina de su estudio en la ciudad y sus viajes. De niño, Nathaniel vio poco a su padre; como él mismo dice, apenas le conoció. La película es, de hecho, una investigación por la que Nathaniel, ya adulto, intenta saber quién era su padre. Para ello, Nathaniel entrevista a insignes arquitectos que conocieron y admiraron a su padre (Philip Johnson, Ieoh Ming Pei, Frank Gehry, entre otros), a quienes trabajaron con él, a sus familiares (incluida una entrevista a su primera mujer, recién fallecida), rebusca en su pasado biográfico (hijo de una familia judía estonia emigrada a principios de siglo a EE.UU., su cara desfigurada por un incendio en su infancia...), intercala imágenes de archivo en las que aparece el propio Louis Kahn, pero, sobre todo, lo que es más difícil, visita las principales obras arquitectónicas de su padre (caracterizadas por una particular espiritualidad y contenido social). El resultado es un documental marcadamente emocional en el que Nathaniel Kahn descubre y nos descubre a un Louis Kahn contradictorio, obsesivo, superado por las circunstancias a veces, pero apasionante y humano en todo ello. No es un elogio al gran hombre o al adorado papá (queda claro que hubo también a quien no le gustaba en absoluto Louis Kahn), pero tampoco es un *compte rendu* amargo y enfadado. Es más bien la crónica de un recorrido (*journey*) que consigue llenar el hueco entre la incomprensible desatención del padre cuasi ausente y la historia oficial de las enciclopedias de arquitectura.

Cuando Nathaniel Kahn nos muestra, en las imágenes de su film *My Architect* (Nathaniel Kahn, 2003), los edificios creados por su padre, los espectadores sentimos la particular «espiritualidad» que expresan esos espacios, pero también, y al mismo tiempo, la emoción que nos produce el «encuentro» que esas imágenes suponen en la búsqueda del «padre» (ese Louis Kahn que debe haber necesariamente, para Nathaniel, entre la figura cuasi ausente de su infancia y las enciclopedias de arquitectura), motor y tema de toda la película.

Así pues, lo aseverado aquí es, en primer lugar, la visión de los edificios de Louis Kahn que la particular planificación cinematográfica de Nathaniel nos da a ver. Se asevera, por tanto, la *realidad* de lo mostrado, en su doble vertiente: material y expresiva. Y expresiva, a su vez, en su doble vertiente: la que expresa el propio edificio y la que expresan las imágenes de Nathaniel. Pero también se asevera, en segundo lugar (aunque simultáneamente), otra cosa: que nuestro encuentro visual con los edificios de Kahn está suturando otro encuentro (el de Nathaniel con su padre «oculto»). Algo que es confirmado por las palabras de Nathaniel que constituyen el cotexto de las imágenes, pero que resulta del todo indesligable de la particular identidad del enunciador de estas imágenes (el hijo del arquitecto, con su historia particular).

He retomado el caso de *My Architect* porque me parece un punto de arranque claro para constatar el papel de la emocionalidad en un documental, pero debo preguntarme ahora si esa emocionalidad es extensible al documental (al menos en su versión más general). Me parece claro que el espectador experimenta emociones (y emociones no accesorias o puramente asociativas, sino centrales e intencionadas) vinculadas directamente a la aseveración de que los

estados de cosas representados en la obra están o han estado en el mundo real, lo cual se despliega a través de la extensa gama modal del documental (*a la* Nichols, por ejemplo: desde el documental expositivo, el observacional, el poético, el participativo, el reflexivo hasta el performativo) y a través de las estrategias discursivas propias del documental (la generación de expectativas en el espectador, el juego con isotopías y redundancias, los recursos de planificación y movimientos de cámara, el sonido y la música, etc.). Así, por ejemplo, me sobrecoge la naturaleza que veo en un documental sobre el Cañón del Colorado, o me indigna la explotación de los países del Tercer Mundo en un documental de denuncia. Y ese «sobrecogimiento» o «indignación», aunque conserven rasgos en común con el sobrecogimiento o indignación que refiero en otras experiencias incluso no estéticas, están indisolublemente vinculados al hecho de que están causados por la aseveración de la existencia en el mundo de ciertos estados de cosas representados.

Es interesante aquí hacer ver las diferencias con otros tipos de emocionalidad no documental. Por ejemplo, la emocionalidad vinculada a la ficción (a la suspensión de creencia, por tanto, que supone toda ficción, pero enraizada en nuestras disposiciones naturales y sociales). *Oliver Twist* (sea la novela o cualquiera de sus versiones cinematográficas) me emociona porque me identifico con sus personajes, me apeno o me alegro de lo que les ocurre; también podría emocionarme (indignarme, por ejemplo) al pensar que, aun siendo personajes de ficción, representan de manera verosímil un lugar y una época realmente existentes (la Inglaterra del siglo XIX). Sin embargo, ese segundo rango de emocionalidad orbita siempre alrededor del primero, dependiente siempre de la suspensión de creencia.

De igual modo, la existencia en el documental de elementos de manipulación de carácter cuasi ficcional (como la «preparación» de ciertos acontecimientos, la reconstrucción de espacios o el escamoteo de la presencia de la cámara) no interfieren necesariamente la emocionalidad genuinamente documental. Así, por ejemplo, que sepamos que las escenas interiores del iglú de *Nanuk el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922) de Flaherty proceden de un iglú partido por la mitad por el realizador, o que el encuentro del depredador con la presa en un documental de naturaleza no es completamente azaroso, no implica necesaria (ni generalmente) un cortocircuito de la emocionalidad que se desprende de la aseveración documental.

Volviendo al lado del film de ficción, incluso el caso del director de ficción extraordinariamente implicado emotivamente en su film sería una prueba del carácter orbital de ese segundo rango de emocionalidad. Podemos ver *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, O. Welles, 1941), *Apocalypse Now* (F. F. Coppola, 1979) o *Cautivos del mal* (*The Dad and the Beautiful*, V. Minelli, 1952) como aseveraciones sobre el mundo. Incluso podríamos decir que se desprende una particular emocionalidad de ese carácter aseverativo del film (nos conmueve la compulsión posesiva del poder que describe el film de Welles, la orgiástica capacidad destructiva de éste en el film de Coppola, o la humillante explotación de la capacidad creativa en el de Minelli). En los tres casos

existe una implicación personal profunda del realizador en los mundos sobre los que se produce esa aseveración complementaria y una implicación emocional muy intensa en la manera como el film vehicula esa aseveración. Pero en ninguno de los tres casos esa emocionalidad puede circunvalar el propósito ficcional del film, a riesgo de convertir el film en mero objeto de estudio sociológico que ya no expresa dicha emocionalidad, sino que simplemente sintomatiza o testimonia una realidad mediante un acto de ficcionalización fallido por irrelevante. Así, un film como *Cautivos del mal* sería sólo un vestigio excepcional que denuncia, autorreflexivamente, los abusos del propio *studio system* de Hollywood en el que ha sido generado (y entonces la emocionalidad asertiva resultante debería ser la misma que si el film hubiese dicho lo que dice *documentalmente*) o que sintomatiza la experiencia personal del realizador en su lucha con el tema y los medios de producción de su arte (como si de una biografía maquillada o cifrada se tratase), lo que deja de dar cuenta del sentido de buena parte de las operaciones ficcionales que constituyen el propio film.

Vayamos un paso más allá. En el film documental, la implicación emocional del realizador supone un *plus* de emocionalidad que no se suma simplemente a la emocionalidad propia del carácter asertivo del documental, sino que se integra en éste potenciándolo. Las imágenes de los edificios de *My Architect* podrían ser obra de un realizador sin ninguna relación familiar con Louis Kahn y continuarían siendo un documental y destilando la peculiar emocionalidad que se desprende, tanto del propio motivo como de la forma particular en que nos es mostrado. Pero sabemos que el realizador es Nathaniel Kahn, sabemos el significado de esas imágenes en el trayecto de búsqueda que constituye el film y no podemos dejar de conmovernos por ello. La aseveración, globalmente considerada, continúa siendo la misma que antes («Ahí está mi padre»), pero ahora esa afirmación es el cuerpo (y no sólo el testimonio) de un encuentro, porque las imágenes que vemos en *My Architect* no sólo dejan constancia de la visita de Nathaniel Kahn a esos lugares, sino que, a través del acto de mostrárnoslas a nosotros, espectadores, en el contexto de la búsqueda que es *My Architect*, encarnan el encuentro mismo de Nathaniel con su padre ya fallecido (y, con su encuentro, también el nuestro).

Cuando hablamos de una especial implicación emotiva del realizador en el documental, no estamos diciendo que al resto de los realizadores de documentales lo que filman *ni les va ni les viene*. Eso es imposible, en principio, porque todo documental asevera en mayor o menor grado y de un modo u otro (véanse las modalidades de Nichols). Pero cuando la identidad, la escala de valores, la cosmovisión o incluso la integridad física del realizador se ven directamente concernidas por el transcurso o los resultados del rodaje, el montaje y la exhibición del film, la *documentalidad* se intensifica (y, ni se acerca necesariamente a la ficción, ni pierde la presunta «objetividad» que debería desprenderse de una presunta «neutralidad» o «distancia» del enunciador). Tampoco escapa a la verdad o falsedad de la que, como cualquier aseveración,

es susceptible todo documental⁶: podemos llegar a la conclusión de que la visión que nos da un determinado documental sobre algo es falsa. Pensemos, por ejemplo, en una visión documental negacionista del holocausto. Pero, ¿no podríamos imaginar también que alguien descubriese que los edificios de Louis Kahn fueron en realidad diseñados por un *negro* suyo, o que Nathaniel Kahn ha sublimado exageradamente la importancia de la arquitectura como expresión de la personalidad de su padre?).

La emocionalidad que dicha implicación proyecta, de rebote, en el espectador es innegable. Y ese hecho llena de sentido la cita de N. Kahn que iniciaba mi artículo anterior y que reproduzco aquí de nuevo:

El público parece estar hoy realmente fascinado por los documentales, lo cual es estupendo para quienes los hacemos, porque, ya sabe, nos interesa que se vean en el futuro, es lo que todos nosotros queremos, pero creo que los documentales están en relación con la vida de la gente de un modo en que otros films no pueden estarlo [...]. Creo que los documentales que funcionan mejor, al menos para mí, son aquéllos que son personales, aquéllos que van hacia un lugar que es emocional [...].⁷

Finalmente, la hipótesis (creo que plausible) de una emocionalidad específicamente documental que propongo aquí tiene una ventaja suplementaria, que es llamar la atención sobre la insuficiencia de una concepción exclusivamente cognitivista o informativa del documental, lo que no entra en contradicción con el papel central de la cognición o la información en la caracterización del documental como género discursivo, ni con su naturaleza fundamentalmente aseverativa. (Sólo operativamente es posible concebir los actos de habla como puras aseveraciones.) Cuando atiendo a aseveraciones sobre el mundo, no sólo sé algo más sobre el mundo (si es verdad), sino que también suelo conmoverme, sentir emociones en la medida en que esas aseveraciones me afectan (¡y lo hacen incluso, o más, cuando resultan ser falsas!). Claro que mi hipótesis va un trecho más allá al pretender que es posible caracterizar una emocionalidad específicamente documental (lo que, en el fondo, no es más que un modo de derivar la caracterización del discurso documental mismo).

La estrategia que he seguido en este texto ha sido apoyarme en un tipo particular de documentales (aquéllos que apuestan por una especial implicación emotiva del realizador en el film documental) para encontrar allí más clara-

6. Es necesario (y curioso, a un tiempo) subrayar que la denominación «falso documental» ha acabado por designar a todo un subgénero, dentro del género documental, en el que se utilizan, consciente y deliberadamente, las marcas y expectativas del género documental con un contenido inventado (en buena parte) en el que intervienen falsos testimonios, falsos testigos o falsas realidades históricas.
7. «Director Q&A» y «U.K exclusive interview with Nathaniel Kahn» (entrevistador: Tom Dawson). Las entrevistas aparecen en los extras de la edición en DVD de *My Architect* (Nathaniel Kahn, 2003), Tartan Video, 2005. *My Architect* ha recibido diversos premios (ganadora de un Golden Hugo al Mejor Documental y Audience Favorite Award en el Chicago International Film Festival). Fue también nominada al Óscar al mejor film documental en 2004.

mente un rasgo que caracteriza al documental en general. Ese rasgo es su específica emocionalidad, específica en tanto que vinculada al carácter aseverativo propio de todo documental. He intentado mostrar que la intensificación emotiva es posible también en el film de ficción y no es, por tanto, exclusiva del film documental. Pero también he intentado mostrar que el modo como actúa esa implicación emotiva en su «mezcla química» con el carácter asertivo del documental, nos desvela cómo funciona comúnmente la emotividad en todo documental que no necesariamente cuenta con esa especial implicación emotiva del enunciador. Desde esta perspectiva, resulta más comprensible la reivindicación que hace N. Kahn en sus declaraciones y que se está convirtiendo en una reivindicación común a toda una corriente importante de lo que podríamos denominar el «nuevo documental» de estos inicios de siglo.

Soy consciente de que los problemas teóricos que atañen a la conceptualización de los dos grandes polos que acotan mi hipótesis (el concepto de emoción, por un lado, y el de documental, por el otro) afectan de lleno a la misma, lo que sugiere la necesidad de una revisión más profunda de las bases de esta reflexión y, de paso, confiere a las ideas de este texto un estatuto más bien intuitivo.

Es por ello que no puedo evitar concluir este texto dejando constancia del grado de provisionalidad (mayor de lo acostumbrado) de las ideas que en él se exponen y que, en el mejor de los casos, servirán para propiciar (por mi parte o por parte de otros) desarrollos más complejos a partir de ellas.