

Documentalidad y subjetividad: la imagen verídica (una aproximación al nuevo documental desde la estética analítica)

SALVADOR RUBIO MARCO*

Resumen: El propósito de este texto es triple: 1) ofrecer una panorámica de la evolución de las reflexiones teóricas sobre la definición de documental, especialmente en la estética analítica contemporánea; 2) evaluar la solución propuesta por Carl Plantinga al definir el documental como RAV (Representación Aseverada como Verídica); y 3) contrastar dicho problema teórico con un ejemplo de nuevo cine documental, *My Architect* (2003) de N. Kahn, que considero particularmente interesante y significativo a este respecto. Mi tesis es que el énfasis del nuevo documental en la implicación subjetiva del realizador y del espectador desemboca en una comprensión más profunda de la naturaleza del documental.

Palabras clave: teoría del documental, estética analítica, nuevo cine documental.

Abstract: The aims of my paper are triple: 1) to offer a panoramic view on the evolution of theoretical reflections on documentary definition, specially into the contemporary analytic aesthetics; 2) to evaluate the solution proposed by Carl Plantinga defining documentary as AVR (Assserted Veridical Representation); and 3) to contrast the aforementioned theoretical problem with an example of new documentary film, *My Architect* (2003) by N. Kahn, wich I find particulary interesting and significant concerning that problem. My thesis is that new documentary emphasis in subjective involvement of both filmmaker and spectator results in a more deep understanding of documentary nature.

Key words: theory of documentary, analytic aesthetics, new documentary film.

El cineasta Nathaniel Kahn decía recientemente en una entrevista:

«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 aquellos que son personales, aquellos que van hacia un lugar que es emocional [...]»¹

Fecha de recepción: 6 junio 2006. Fecha de aceptación: 4 julio 2006.

* Departamento de Filosofía, Universidad de Murcia, Campus de Espinardo, 30071 Murcia (España); salrubio@um.es 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 DIAZ 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 Ministerio de Ciencia y Tecnología del Estado español y a su participación en el grupo de investigación *Phronesis*.

1 «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 Oscar al mejor film documental en 2004.

Las reflexiones que componen esta exposición están animadas por un doble renacimiento: de un lado, en el terreno creativo, lo que se ha dado en llamar el revival o el *boom* del género documental en la última década, y de otro lado, en el terreno teórico-filosófico, un renovado interés de los teóricos que trabajan dentro de la amplia denominación de la estética analítica (un ámbito mayoritario en la estética anglosajona) por los problemas estéticos que giran alrededor de dicho género documental, un interés que se prolonga, más que se termina, en esa otra cara de la moneda que es la teoría de la ficción, uno de los campos más activos de la reflexión estética actual, especialmente en el ámbito de la estética analítica.

Mi propósito, en esta exposición, es triple: 1) ofrecer un panorama del devenir de la reflexión teórica en torno a la definición del documental, especialmente en el interior de la estética analítica actual; 2) evaluar la solución propuesta por Carl Plantinga² de caracterización del documental como RAV (Representación Aseverada como Verídica); y 3) ofrecer la comparación y el contraste de un ejemplo del nuevo cine documental que yo he considerado particularmente interesante y significativo en relación con el problema teórico anteriormente citado, *My Architect* (2003) de N. Kahn.

La definición del género documental ha ocupado a los teóricos de la imagen (y particularmente a los teóricos del cine) desde los inicios de la propia disciplina. En la segunda mitad del s. XX, no obstante, la 'revolución constructivista' (o 'convencionalista') (el estructuralismo, la semiótica, etc.) llevan a cabo una denuncia de los términos en que se había planteado tradicionalmente la distinción entre film documental y film de ficción, a saber, como una diferencia basada en la naturaleza de los referentes de ambos tipos de film. Así, tradicionalmente, en un isomorfismo simplista, una película era documental si su referente era real (si representaba hechos, personajes o lugares reales) y ficción si su referente era ficticio. La 'revolución constructivista' llama la atención sobre el hecho de que film documental y film de ficción constituyen dos 'retóricas' diferenciadas, no por la naturaleza de sus referentes, sino por los distintos 'efectos referenciales' en los que se apoyan. En dicho 'efecto referencial' se incluyen, por supuesto, modos de enunciación (una cierta 'batería retórica'), una cierta disposición del lugar del enunciadador y del espectador y una cierta ubicación del discurso con relación a determinada tradición de textos.

Con cierta crueldad, decía A. Fernández Santos en una de sus críticas en *El País* que *Objetivo Birmania* de Raoul Walsh, rodada en el jardín botánico de Nueva York, consigue transportar al espectador a las selvas de Birmania, mientras que *El Dorado* de Carlos Saura (la película más cara del cine español en su momento), rodada en las playas antillanas, parecía haber sido rodada en Benidorm. Es este un ejemplo extremo de las contradicciones a las que conduce la lógica confusa de una conceptualización basada en la naturaleza de los referentes, aun dentro del territorio de la ficción.

Sin duda, la corriente que hemos llamado 'constructivista', tan influyente en los años 60-80, dio un paso necesario para poder dar salida a los retos que textos como *La terra trema*, *Nanook el esquimal* o, más actualmente, *El sol del membrillo* o *En construcción* (por poner sólo algunos ejemplos claros) plantean a una comprensión tradicional de ambos géneros. Sin embargo, la influencia 'constructivista' derivó en algunos efectos pendulares que han sido criticados desde diferentes ángulos. De un lado, para los denominados 'postestructuralistas' el documental se convierte en un género particularmente sospechoso: dado que ningún discurso se encuentra a salvo de ser el resultado de cierta 'construcción retórica', el documental sería el más tramposo de los géneros en su pretensión constitutiva de veracidad. De otro lado, el efecto pendular de esta 'moda', más allá del

2 Plantinga, C.: «What a Documentary Is, After All», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63:2 Spring, 2005.

‘todo es ficción’ y ‘todo es real’ que el propio constructivismo denuncia, ha consistido en difuminar la carga aseverativa que contiene el discurso documental. En otras palabras, se ha perdido de vista que el documental constituye, sustancialmente, un intento de aseverar, de uno u otro modo (con la finalidad que sea, con una presencia más o menos patente o intensa del enunciador del discurso, etc.), la existencia de una porción o un aspecto del mundo. Ese rasgo aseverativo puede estar parcialmente presente en los textos de ficción, pero constituye medularmente al género documental en toda su amplia gama de subgéneros y especies.

En los años 90 se produce, especialmente en el ámbito de la estética analítica, un proceso de ‘ajuste fino’, asumiendo los aciertos y los errores de la revolución constructivista anterior, en el interior del cual se reproducen ciertos movimientos pendulares que habían estado presentes en la fase anterior. Ese ‘ajuste fino’ afecta a dos cuestiones. La primera, típica de la tradición de la estética analítica que nace precisamente en los 50 a propósito del problema de la definición del arte, tiene que ver con la posibilidad de una definición de documental. La segunda, íntimamente ligada a la anterior, tiene que ver con el alcance (en un sentido ya no sólo intensional, sino también extensional) de una caracterización tal, a la vista especialmente de los nuevos desarrollos del género.

La aportación de Bill Nichols³ se convirtió en los 90 en una referencia por lo que respecta a la primera cuestión, esto es, a la posibilidad misma de una definición de documental. Nichols apuesta por un mapa de los subgéneros o modos del documental antes que por una definición absoluta que dé cuenta globalmente de las diferentes naturalezas de dichos subgéneros. El propio Carl Plantinga, por cierto, se suma a una posición escéptica con respecto a una caracterización o definición omnicompreensiva y definitiva⁴. Así, Nichols despliega seis subgéneros que son el documental expositivo, el observacional, el poético, el participativo, el reflexivo y el performativo. De ellos, sólo voy a destacar dos cuya relación con la argumentación que sigue es relevante: el expositivo y el observacional. En el documental expositivo, es típica la voz de un narrador que proporciona un marco conceptual explicativo, de manera que las imágenes y sonidos son usadas para ilustrar o proporcionar una (laxa) evidencia de lo afirmado por la voz del narrador; tienden a depender rígidamente de un guión y a menudo defienden abiertamente una posición o una interpretación particular de la historia; un ejemplo claro podría ser la serie *Por qué luchamos* (*Why We Fight*, 1942-45). En cuanto al documental observacional, rehúye la voz del narrador y otras muchas técnicas tradicionales en favor de la observación del evento profílmico y de un tratamiento menos cerrado y más ambiguo del tema, ofreciendo al espectador mayor libertad de interpretación; se lo asocia con el *direct cinema* americano y el *cinéma vérité* francés; un buen ejemplo podrían ser documentales de Frederick Wiseman como *High School* (1968) o *Hospital* (1980).⁵

Carl Plantinga, en su artículo «What a Documentary is, After All» (publicado, por cierto, en uno de los foros más típicos de la estética analítica, el *Journal of Aesthetics and Art Criticism*) plantea a la vez un panorama de las redefiniciones de documental dentro de este ‘ajuste fino’ de la estética analítica, y una vía de superación de las carencias y defectos que, según él mismo, presentan. Creo conveniente hacer, en lo que sigue, una sinopsis de su exposición.

3 Nichols, B.: *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997 (orig. ingl. *Representing Reality*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1991). Su taxonomía ha sido revisada en *Introduction to Documentary* (Bloomington, Indiana Univ. Press, 2001).

4 op. cit., p.105 y p. 115.

5 Siguiendo resumidamente a Plantinga, op. cit., p. 109.

En primer lugar, dice Plantinga, está la teoría del Documental como Registro Indexical (DRI), cuyo defensor es Gregory Currie, según la cual:

Un documental es un discurso ininterrumpido de forma narrativa, categorial, retórica u otras que usa las imágenes fotográficas o cinematográficas predominantemente como huellas, para representar aquello de lo que las imágenes fotográficas son imágenes.⁶

Esta teoría hace bascular la ‘documentalidad’ del documental en su carácter de huella, esto es, de signo indexical o índice (en la terminología clásica de Peirce), frente al carácter de testimonio de otros discursos como la pintura. Naturalmente, la teoría del DRI es bastante más sofisticada que la distinción tradicional (pre-constructivista) entre film documental y film de ficción. Para Currie, las fotografías en movimiento en las películas de ficción son también huellas, y sin embargo, un uso tal de la fotografía como huella no constituye por sí mismo una definición de documental. (Una película de ficción puede usar una imagen de Gregory Peck para representar el personaje ficcional de Atticus Finch). Con todo, un documental ideal «no habría de representar otras cosas o eventos que aquellos de los que es huella»⁷, lo que fuerza a Currie a reconocer que la mayor parte de los films documentales tienen partes que no son documentales (tales como la voz del narrador superpuesta, la música no diegética, los mapas animados, etc.). Creo que Plantinga acierta al decir que Currie parece concebir el documental de tal modo que el mejor ejemplo del mismo sería la grabación de una cámara de seguridad (despreciando, por tanto, el aspecto más ‘creativo’ del documental, amén de la dudosa neutralidad de ejemplos como éste) y que Currie confunde un documental con un documento. Pero Plantinga pone el acento en el hecho de que el DRI podría dar cuenta del documental observacional, pero tendría graves problemas para dar cuenta de los documentales que hemos llamado expositivos. Por otra parte, para el DRI, difícilmente un documental sobre Napoleón podría ser un documental, y también le resultaría difícil dar cuenta de las múltiples recreaciones, reinterpretaciones o puestas en escena que pueblan una buena parte de los documentales (desde los noticiarios cinematográficos de los albores del cine hasta hoy). Y es que Currie pasa por alto el hecho crucial de que el significado del documental no tiene su origen sólo en las imágenes (que él concibe como huellas), sino en otros datos como argumentos previos, investigaciones históricas, análisis políticos, explicaciones políticas, etc.

En segundo lugar, sigue Plantinga, está la teoría del Documental como Aseveración (DA), defendida por Wolterstorff, Carroll y Ponech, según la cual:

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.⁸

Partiendo de la teoría de los actos de habla, y más concretamente de la teoría de los mundos proyectados de Wolterstorff, puede decirse, según Plantinga⁹, que «cuando un escritor o cineasta toma una posición asertiva hacia el mundo proyectado a través de la obra, él o ella asevera que

6 Plantinga, op. cit., p. 107. La traducción es nuestra; así serán en lo que sigue mientras no haya edición en castellano.

7 Ibid., p. 106, citando a su vez a Currie.

8 Ibid., p. 108.

9 Como hace el propio Plantinga en un ensayo suyo de 1987: «Defining Documentary: Fiction, Non-Fiction, and Projected Worlds,» *Persistence of Vision* 5 (1987): 44–54.

el estado de cosas que constituye este mundo proyectado reside o tiene lugar en el mundo real. Cuando los cineastas adoptan una posición tal, ‘realizan aseveraciones sobre el mundo real’ a través de la obra». En la ficción, por contra, «el realizador o escritor adopta una posición ficcional hacia el mundo de la obra, presentando el estado de cosas para nuestra delectación, edificación, educación, diversión, o lo que sea, pero no para hacernos creer que el estado de cosas que constituye el mundo de la obra reside en el mundo real»¹⁰ Evidentemente, cuando un texto es reconocido como un documental, eso moviliza «expectativas relevantes por parte del público». Carroll introduce la idea de «film de aseveración presupuesta» (*film of presumptive assertion*) con respecto al documental. En el «film de aseveración presupuesta», «el realizador tiene la intención de que la audiencia reciba el contenido proposicional de su film como pretendidamente aseverado». Con ello invoca un modelo de comunicación de «intención-respuesta» (*intention-response*) que implica que el artista o creador comunica con un público en parte indicando que la audiencia ha de responder de una cierta manera. Para Plantinga, la definición de Carroll, y su añadido del término «presupuesta» no hace sino convertir la respuesta efectiva del público en una condición necesaria y, por tanto, hace bascular la consideración de un film como documental en un subjetivismo insoportable. Trevor Ponch propone también una definición de documental de corte intencional, como «aseveración cinematográfica» (*cinematic assertion*) que insiste en la idea de que el realizador de este tipo de films de no-ficción «señala abiertamente su intención de que los espectadores adopten una actitud de creencia hacia los mismos»¹¹.

Es obvio que DA puede dar cuenta del documental observacional y del expositivo como no podía hacerlo DIR. La principal objeción de Plantinga a la teoría DA es que la riqueza comunicativa de las imágenes y sonidos del film documental va más allá de las intenciones del realizador, e, implícitamente en lo anterior, que, en el documental, las imágenes y sonidos muestran también elementos de la experiencia fenomenológica del evento (como le «a-pareció» el evento al realizador) que son pre-lingüísticas y, por tanto, no forman parte del contenido proposicional intencionado por el realizador. En otras palabras, los rasgos mencionados constituyen el *showing* (lo mostrado) del film, más allá del *saying* (lo dicho, el contenido proposicional intencionado del realizador), de modo que, para Plantinga, DA olvida (pasa por alto) el *showing*, que no es aseveración de ningún contenido proposicional. Más aún, el contenido proposicional que el film finalmente acabará teniendo para el espectador escapa a las intenciones y el control del realizador, en la medida en que «el realizador no ha de estar aseverando necesariamente, o pretendiendo que el espectador tome como aseverado, todo el contenido proposicional que pueda ser razonablemente inferido del plano o series de planos»¹².

Por su parte, Plantinga propone su teoría del documental en términos de Representación Aseverada como Verídica (RAV):

[El documental es] un tratamiento extenso de un tema en un medio de imagen en movimiento, frecuentemente en forma narrativa, retórica, categorial o asociativa, en la cual el realizador señala abiertamente su intención de que la audiencia 1) adopte una actitud de creencia hacia el contenido proposicional relevante (la parte que se ‘dice’), 2) tome las imágenes, sonidos y combinaciones de éstos como fuentes fiables para la formación de

10 Plantinga, C.: «What a Documentary Is, After All», p. 107.

11 Ibid., p. 108.

12 Ibid., p. 111.

*creencias sobre el tema del film y, en algunos casos, 3) tome planos relevantes, sonidos grabados y/o escenas como aproximaciones fenomenológicas al aspecto visual, sonido y/o alguna otra sensación o sentimiento del evento pro-fílmico (la parte que se 'muestra').*¹³

Para Plantinga, la riqueza significativa del documental no puede ser reducida a la aseveración intencional de un contenido proposicional. Plantinga cree que aquello con lo que el realizador de documental se compromete realmente es con la fiabilidad, formalidad (*reliability*) o funcionalidad de los materiales usados para mostrar cómo es, fue o puede ser algo en el mundo real. Lo que el documental asevera es que constituye una representación *verídica* (esto es, una guía fiable de los elementos relevantes de la escena profílmica), y, por tanto, implícitamente, «asevera también algo acerca del uso del film, a saber, que el uso de imágenes y sonidos ofrece un conjunto audiovisual que comunica cierto aspecto fenomenológico del tema a partir del cual el espectador puede formarse un sentido del aspecto fenomenológico y formarse creencias verdaderas sobre el tema»¹⁴.

Hay tres matices muy importantes en la propuesta del RAV:

- 1) Qué sea aceptado como una RAV depende del modo de documental en cuestión. En los documentales expositivos la aseveración descansa más en proposiciones o reivindicaciones de verdad y menos en las imágenes, al contrario que en los documentales observacionales. La proporción variable de *saying* y *showing* serviría para explicar la diversidad del documental tanto al nivel tipológico (los subtipos de Nichols) como histórico (lo frecuente de las imágenes reconstruidas o resultado de una *puesta en escena* en el documental primitivo).
- 2) Puede darse el caso de que una simulación por ordenador pueda ofrecer una información más cuidada y detallada sobre el tema que una huella fotográfica (Plantinga cita el ejemplo del uso de imágenes simuladas por ordenador del interior del Titanic antes de su hundimiento que James Cameron hace en *Ghost of the Abyss* (2003)).
- 3) RAV no impide que un documental pueda mentir, estar equivocado, ser descuidado, etc. La definición del documental como RAV sólo implica que ha seguido ciertos protocolos convencionales de representación verídica.
- 4) Las prácticas de RAV son convencionales, históricas y contextuales, por lo que a) RAV no sirve para distinguir unívocamente documental y ficción en cualquier contexto (las diferencias son «sutiles y complejas» en algunos casos, si bien la existencia de híbridos no pone en cuestión la legitimidad de las categorías), b) RAV apunta a los documentales prototípicos antes que a los periféricos; no obstante, la variedad de films llamados 'documentales' no permite la atribución de condiciones necesarias y suficientes, esto es, de factores meramente conceptuales, al margen de factores históricos y contextuales.

Hasta aquí la exposición del estado de la cuestión desde la posición de Plantinga. Me corresponde ahora evaluar, desde mi punto de vista, su posición, contrastándola con dos ejemplos de documental actuales.

Creo, en general, que es pertinente el matiz que Plantinga introduce en este debate a través de su teoría del RAV. Es curioso (y no casual) que, si buscamos la entrada «verídico» en el diccio-

¹³ Ibid., pp. 114-115.

¹⁴ Ibid., p. 111.

nario de la R.A.E. encontremos las dos acepciones siguientes: 1. *Que dice la verdad*. 2. *Aplícase también a lo que la incluye*. En cierto modo, el matiz de la RAV de Plantinga no pretende otra cosa que subrayar una «verdad» incluida o implícita en el documental más allá del «decir» que supone la aseveración del realizador, esto es, de una verdad incluida en la imagen más allá de lo que el realizador dice o pretende decir que es verdadero.

No obstante, mi sospecha es que Plantinga reproduce en el interior de su posición cierto neodualismo que introduce posibles confusiones, confusiones que conectan con ciertos rasgos del nuevo documental, o al menos ciertos ejemplos paradigmáticos del mismo. Creo que la distinción entre mostrar y decir (*showing / saying*) que maneja Plantinga, dejando aparte las resonancias wittgensteinianas de la misma¹⁵, tiene la ventaja innegable que ya he mencionado, que es la de limitar el papel del contenido proposicional intencionado del autor con respecto al potencial significativo del documental. Pero tiene también una desventaja (o, cuanto menos, una carencia o incompletud): borrar (o difuminar) los vínculos peculiares entre el decir y el mostrar, tanto en el espacio de lo intencionado por el autor como en el resultado significativo final en el espectador.

Es útil volver al ejemplo que Plantinga ofrece al establecer su distinción entre *showing* y *saying*:

«Por ejemplo, mostrarle a una persona una serie de tomas de un acontecimiento no compromete necesariamente al que muestra con una aseveración del contenido proposicional de las fotografías. Quien muestra está simplemente presentando las fotografías como representaciones verídicas del evento y permitiendo al espectador aprender y quizás formarse creencias acerca del evento sobre la base de esas fotografías».¹⁶

Plantinga parece proponer aquí una especie de grado cero del balance *showing-saying*, dado que su ejemplo sería todo mostrar y nada decir (al menos por parte del autor o mostrador). Lo único que asevera éste (si su propuesta es documental) es la «fiabilidad, formalidad (*reliability*) o funcionalidad» de los materiales como base para una formación de creencias posterior. Así pues, lo que demuestra el ejemplo de Plantinga (si damos por buena su translación a la imagen en movimiento) es que es posible un documental que sólo muestre, o, ateniéndonos al RAV, que lo único que *diga* es que *muestra*. Obviamente, lo mostrado tampoco es la *cosa misma*, sino la *cosa mostrada*, tal y como en RAV reconoce al hablar de «aproximaciones fenomenológicas» (punto 3 de la definición). Incluso en ese caso algunos le exigirían a Plantinga dar cuenta de un territorio de *saying* radicado en el interés del autor o exhibidor por el tema de las imágenes, o en las connotaciones vinculadas a las circunstancias o al modo de la exhibición. En ese sentido, sería imposible un grado cero de *saying* como pretende el ejemplo de Plantinga. Incluso en el caso de que alguien me enseñe unas fotografías con la intención de un puro *showing*, mi «aprender y quizás formarme creencias acerca del evento sobre la base de esas fotografías» difícilmente podrá ser asépticamente aislado de los significados que se desprenden del interés de quien muestra por el tema, su insistencia en él, mis

15 En diversos textos he defendido que el llamado segundo Wittgenstein se caracteriza por una concepción de la compatibilidad del mostrar y el decir (un *mostrar diciendo*) que supera la incompatibilidad del mostrar y el decir en el llamado primer Wittgenstein. Pero ahí el mostrar diciendo se refería a lo que decimos y hacemos con respecto a las obras cuando discutimos en torno a su significado y su comprensión, mientras que aquí es la propia obra (el documental) la que muestra diciendo, si se atiende a mi propuesta.

16 Plantinga, C.: «What a Documentary Is, After All», p. 111.

conocimientos previos acerca de la historia del mostrador o del evento, o la propia pretensión de neutralidad en el *showing*, por no hablar de otras connotaciones más ceñidas a las propias imágenes que frecuentemente escapan a la intención explícita del mostrador. Todo ello condicionará, sin duda, la opinión que el espectador acabe formándose del evento, aun cuando ese resultado final dependa de la variabilidad de lectores y lecturas, y no pueda ser fijado de antemano.

Un buen ejemplo de ello es la llamada '*puesta en escena Lumière*'. 'Documentales primitivos' como la *Salida de los obreros de la fábrica* (1895), *Llegada del tren a la estación de La Ciotat* (1895) o *El desayuno del bebé* (1896) parecen ajenos a cualquier *puesta en escena*: planos únicos, abiertos, sin movimientos de cámara y sin montaje, de escenas cotidianas sin actores, sin pose, aparentemente casuales. Sin embargo, no es ideológicamente casual que los Lumière, científicos y empresarios pequeño-burgueses, muestren en sus filmes *su fábrica, su familia o su ciudad*. Tampoco su dispositivo representacional está exento de toda *puesta en escena*; así, el *encuadre arácnido* de los Lumière (como lo llama S. Vila¹⁷, en línea con la tradición de estudios de Burch, Aumont o Belloi) «se traduce aquí en un sistema de interacción entre espontaneidad y control, azar y deseo»¹⁸, un tipo de encuadre característico que el realizador usa como una red de araña estratégicamente montada.

Pero mi objeción va, principalmente, por otro lado, dado que los documentales al uso están siempre por encima de ese grado cero de *saying*: incluso si admitiésemos (y no es el caso) la posibilidad de un documental con grado cero de *saying*, lo característico del documental es un mostrar diciendo (o decir mostrando) en el que se califica lo mostrado mediante las estrategias enunciativas a través de las cuales se elabora la propia mostración.

Así, para Plantinga, la mayor parte de los documentales pueden ser analizados como representaciones que combinan *saying* y *showing* en diferentes proporciones dependiendo del tipo de documental que sean. Esta es, creo yo, una imagen peligrosamente confusa, en la medida en que parece sugerir que la barra del decir y la del mostrar discurren no sólo paralela, sino independientemente en esta gama modal del documental.

Para explicar mi objeción, paso al ejemplo principal. En *My Architect: A Son's Journey* (2003), 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 microfilms 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 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),

17 Vila, S.: *Deseo en la imagen*, Valencia, Aletheia, 2004, p. 18.

18 Ibid., p. 28.

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* margo 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.

¿Qué es lo que *My Architect* muestra y qué es lo que dice? En un sentido global, el documental nos muestra cómo era realmente Louis Kahn, pero nos muestra a un Louis Kahn *descubierto* desde la perspectiva de su hijo Nathaniel. En *My Architect* el trayecto del mostrar diciendo desemboca, a un nivel macroscópico, en la imagen de Louis Kahn que resulta, para el espectador, del documental completo, pero también, a un nivel microscópico, en las imágenes en las que, por ejemplo, Nathaniel Kahn nos muestra los edificios obra de su padre (a través de una concreta planificación, *tempo* visual, música, etc.).

Entiéndase bien que no estoy defendiendo la inoperatividad de la distinción mostrar / decir en cualquier caso. Al contrario, creo que da cuenta perfectamente de las diferencias entre el documental observacional y el expositivo, y creo que es pertinente para hablar de las intenciones (más o menos conscientes) del propio Nathaniel Kahn en su documental. Pero sólo podemos entender su demanda, con la que empezaba esta exposición, de un nuevo documental más emocional y personalmente próximo al espectador si entendemos el ‘mostrar diciendo’ (o ‘decir mostrando’, si se quiere) que propone su obra. Las imágenes de los edificios construidos por su padre muestran, sin duda, más de lo que el propio realizador intentase decir. Pero, ¿qué podría querer decir el realizador con esas imágenes? ¿Cuál es el «contenido proposicional» de las mismas? Podríamos responder que el contenido proposicional ha de deducirse del conjunto completo de imágenes y sonidos que constituyen el film.

Tomemos, por ejemplo, una clase especialmente significativa de las imágenes que aparecen en *My Architect*: las imágenes documentales del propio Louis Kahn, incluidas por Nathaniel en su film. A falta de las propias imágenes aquí, reparemos en unas declaraciones de Nathaniel Kahn al respecto:

«El montador y yo hablamos sobre cómo queríamos utilizar ese metraje de archivo de Lou que teníamos. 4 nos pareció claramente que no queríamos usarlo al modo convencional de “Vale, tenemos cierto metraje antiguo de este tipo, aquí habla de uno de sus edificios”. Más bien queríamos usarlo como si fuese un personaje de la película que intentásemos conseguir, pero que en principio nos costase bastante conseguirlo. Así pues, en los primeros planos de él lo vemos desaparecido por una puerta o pasando por la calle. Hay muchas de él deambulando, o paseando, o dibujando, o un poco distante. Así que, más que hablamos de él mismo, era más bien como una especie de fantasma que entraba y salía de las vidas de la gente, incluso muchos años después. Treinta años después».¹⁹

19 *Indiewire* (the leading source on independent film since 1996), people archive, www.indiewire.com

Hay algo propio de la elaboración ‘dramática’ de la información de cara al espectador, pero hay también al mismo tiempo una manera de sentir esas imágenes y un expreso propósito interpretativo del propio personaje de las imágenes (Louis Kahn), todo ello sin que podamos dejar de decir que hay algo incalificadamente genuino del propio Louis Kahn en ellas (aunque sólo sean unas imágenes filmadas de Kahn, y no el propio Kahn). El propio realizador extrae una lectura metafórica de ellas en relación con el film (ese fantasma que entra y sale de las vidas de otros treinta años después).

A este respecto, resultan también altamente significativas las imágenes del arranque del film en las que el rostro de Nathaniel se refleja en la pantalla del lector de microfilms donde aparece la ‘imagen pública’²⁰ de Louis Kahn en las páginas de prensa. Retrospectivamente, el reflejo cobra un sentido metonímico (claramente previsto por el realizador en el preciso montaje de estas imágenes) por relación a la intrusión de Nathaniel en esa fría ‘imagen pública’, intrusión que inaugura el trayecto del film, pero también por relación a la omisión de Nathaniel en la nota necrológica de su padre que conoceremos inmediatamente después y que está, no sólo pero también en lo simbólico, a la base misma del origen de la historia.

Ciertamente, el espectador añadirá a su opinión final del film (ese retrato de Louis Kahn a través de la visión de Nathaniel) una serie de consideraciones que no tienen por qué haber sido previstas por el realizador: por ejemplo, el carácter típicamente ‘judío’ de la fundamentación de la identidad en una ‘historia’ heredada, los rasgos innegablemente freudianos en el hecho de matar (cinematográficamente) a un padre demasiado ‘divino’, humanizándolo, o el exorcismo (no sé si más judío o más freudiano) de cierto ‘trauma culpable’ de hijo-estorbo-no-reconocido a través del ejercicio de autoafirmación rehabilitadora que supone el propio film.

La peculiaridad de *My Architect*, para lo que aquí nos interesa, es la adopción de un modo documental caracterizado por la profunda intensificación del mostrar y el decir a través de la implicación emotiva del realizador en la empresa del film y, naturalmente, las consecuencias de una tal implicación enunciativa en la posición del espectador. Es cierto que el grado de implicación del enunciadador era ya algo característico de algunas modalidades de documental como el expositivo, pero aquí la implicación es más bien *emocional* en el sentido en que el realizador no trata tanto de transmitir una determinada opinión o visión del asunto como de involucrar al espectador en un recorrido, en una búsqueda, en la que el realizador está ineludible, personal y constitutivamente implicado. Y ese tipo de inmersión emotiva del espectador se acerca mucho más a la del film de ficción que a la del documental común, sin restar, no obstante, carácter documental al film. Entramos en la vida de Louis Kahn de la mano de Nathaniel, y eso, a la vez que pone constantemente sobre la mesa la evidencia de un filtro en la enunciación, constituye la baza más efectiva y peculiar (por emotiva) de esa inmersión.

El problema está, quizás, en que la subjetivización del film documental ha parecido siempre abocada, bien a lo que el propio Nichols denomina la modalidad de documental de interacción (o

20 Dicha ‘imagen pública’ oficial de Louis Kahn abre una interesante vía de conexión con *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles, donde la investigación sobre quién fue realmente Kane arranca igualmente de los noticieros que muestran también una opaca ‘imagen pública’ de éste. En el clásico de Welles el sentido oculto de la vida de Kane, su infancia robada y encarnada en el trineo con la inscripción *Rosebud*, acaba convertido en humo (salvo para el espectador). En *My Architect*, la infancia marcada por la cuasi-ausencia del padre no es el punto de llegada, sino el punto de partida de la investigación, como si Nathaniel fuese un curioso ‘rosebud’ escindido que busca, tras otra muerte ‘inicial’, a un Kane-Louis Kahn que esta vez omite decir ‘rosebud’ al morir y deja caer, sin embargo, una bola de cristal que contiene la más moderna arquitectura del siglo XX.

de entrevista) (Nichols cita, entre otros, *Shoah* de Lanzman), bien a la modalidad del documental poético. Pero mi impresión es más bien que documentales actuales como *My Architect* demuestran que el énfasis del mostrar diciendo que supone 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.

Ese es el sentido no trivial que, en mi opinión, tiene la reivindicación de un documental más personal y emotivamente en relación con el espectador con la que he empezado este texto.

