

## *El trabajo del cuerpo en la representación del cine documental*

Alfonso Palazón Meseguer<sup>1</sup>

I.

Existe un gran problema en el enunciado de este texto. El problema no es la totalidad del título sino dos de sus palabras: *trabajo* y *cuerpo*. La preocupación está fundamentalmente enfocada en cómo entendemos la palabra *cuerpo*. Únicamente en función del significado que decidamos arrojarse tendremos la posibilidad de describir y delimitar los diferentes *trabajos* que sobre él se realizan. No es que entendamos que precisar *qué es el cuerpo* sea complejo, es que creemos que existe más de un diagnóstico posible, y en lo que se refiere al cine documental, más de un diagnóstico abarcable. Por este motivo, y porque deseamos mantener una postura que se separe lo mínimo del ámbito de estudio de este texto, vamos a tratar de acotar una de las definiciones que para *cuerpo* se manejan dentro de lo que se viene denominando *no ficción*. La extensión del cuerpo marca sus límites desde la propia presencia, entendiendo que el documental establece un terreno de una nueva corporalidad que afecta a la visión del espectador a través de los marcos de la imagen y el sonido.

Decía Bill Nichols que “El cine documental hace hincapié en la presencia del cuerpo. Ejerce una demanda incesante de *habeas corpus*” (1997, p. 293) y que lo hace porque su discurso necesita presentar un cadáver. Una prueba de realidad dentro de sus imágenes. Actuando como certificado -documento- y ejerciendo como figura de aquello que debe ser verosímil. El cuerpo, y lo que a él le ocurre, sería la representación de esa veracidad expresa que popularizó y demandó Platinga (1993). Otorgándole una responsabilidad que el espectador asume, una vez lo ha visto, como algo sumamente natural. Desde un punto de vista teórico, el cuerpo ofrece una multitud de interpretaciones en función de la consideración que se tenga sobre el documental y sobre los problemas de representación que genera. De forma más o menos similar, y al tratar de exponer las tendencias que el documental presenta, Renov nos habla de que la más elemental es “to record, reveal, or preserve” (1993, p. 21), acercándose a la necesidad -inevitable- de exponer cuerpos en el discurso documental, pues el género necesita duplicar el real histórico como verdadera diferencia con la ficción. Destacando, en este aspecto, dos tipos de películas: las etnográficas y las *home movies*. Quizá, en estas últimas obras sea donde más se ha avanzado dentro de la representación documental del cuerpo. En un momento en el que la *caméra stylo* que demandaba Alexandre Astruc (1948) empieza a desarrollarse de una manera plena, el cuerpo empieza a ser el vehículo fundamental para emitir ese libre curso del pensamiento a través de la imagen del que hablaba el crítico y cineasta francés. La cámara empieza a ofrecer intimidad y es en esa intimidad donde el cuerpo humano es el protagonista. Los autores de estas obras y sus protagonistas suelen compartir un mismo organismo -son la misma persona-. Ahora, el realizador y su cuerpo también se exponen dentro de la imagen documental; lo hicieron en los años sesenta con el cine verdad y lo hacen ahora, probablemente transformando su presencia de sinónimo de verdad a

---

<sup>1</sup> Profesor titular de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid; director de cine. [juan.lima@urjc.es](mailto:juan.lima@urjc.es)

sinónimo de físico. Cambiando el cine verdad en cine somático. Y todo tras modificar la forma en la que se representa el cuerpo. Por eso no es de extrañar que aparezcan trabajos teóricos como el de Stella Bruzzi (2006), a la que vemos afirmando que el documental es un acto no sólo subjetivo sino también performativo. Una actuación de cara al público. Es cierto que este tema toca con los dedos ese cine somático que hemos mencionado antes, pero entiende que el cuerpo y la presencia del realizador empiezan a ser, ahora más que nunca, el centro del cine documental en tanto género subjetivo. A pesar de que estos estudios puedan parecer fruto de la evolución actual del cine, tenemos a Brian Wiston (1988) para recordarnos que el interés por representar al sujeto, lo que él llama víctimas de la sociedad, y a las que nosotros añadimos su cuerpo, apareció en los años treinta con el documental griersoniano. Las mismas preguntas se han ido repitiendo a lo largo del tiempo en los estudios sobre el cine documental y las respuestas han sido subjetivas, y por tanto únicas, y unidas a la visión individual de cada crítico.

Aquí deseamos que sea el propio cine documental el que nos hable sobre cómo trabajar este cuerpo. Dialogar a través de lo que sucede en los documentales y con quienes han decidido que suceda de esa manera -realizadores-. Es posible que hasta ahora hayamos asumido este término como una figura independiente, con origen en la realidad, pero aislada de ella. Debemos tratar de subsanar este error aludiendo por primera vez a algo menos concreto. A algo que por su dificultad es un término enorme, nada centrado y que genera enormes problemas. Sokurov, el realizador ruso, lo verbaliza de una manera excepcional. Presentando así el primer problema a resolver: “En los filmes que se acostumbra a llamar documentales, intento mantener el curso de la vida: no intento con ellos crear una obra de arte, intento mantener y mostrar, sin interrumpirlo, el curso de la vida” (2004, p. 36). Dejándonos la palabra *vida* como un término que debemos unir a *cuerpo* y como un binomio que, en lo que aquí respecta, debe ser aclarado. Si ya encontramos problemas en definir *cuerpo* no creemos que definir qué es *vida* sea fácil. En el acercamiento a este concepto no ha habido respuestas plausibles ni desde un punto de vista humanista, ni científico. Y no es desacertada la idea de que ante la imposibilidad de definir una palabra que no tiene oposición se haya trasladado la búsqueda de su definición. Transformando el misterio de resolver qué es la vida en el problema de la vida (Mahner y Bunge, 2000, p. 165). En lo que al cine documental se refiere, esta idea -el problema de la vida- sobrevuela sobre algunas obras cuya temática gira en torno al hombre. En la película de Joaquín Jordá, *Mones com la Becky* (1999), que se acerca al problema de la reclusión y el tratamiento psiquiátrico, el profesor Jorge Larrosa, mientras camina en un laberinto que se prefigura como imagen del cerebro humano, exclama que en nuestro lenguaje únicamente utilizamos una palabra para *vida*, y que si buscamos en una cultura antigua, la griega, encontraremos cómo ellos dividieron esta noción en dos: el bíos (βίος), que es de donde deriva la palabra biología y que hace alusión a la vida de alguien, a una vida en singular y con sentido y la zoé (ζωή), la vida desnuda, la vida pura, característica de todos los seres vivos y que como tal se emplea en plural. Así, siguiendo este callejón sin salida entre una vida y otra, y aludiendo a ese binomio del que hablábamos antes -cuerpo y vida-, para nosotros es vital asumir que la definición que buscamos para nuestro *cuerpo* es la de esa vida desnuda. La que habla de la carne, en todos sus aspectos, y puesto que nos referimos al hombre, de la carne del hombre.

El hecho de asumir que el *cuerpo* es únicamente algo físico también genera un gran problema. Pues una vez obtenida la definición, y al intentar delimitar cuales son los *trabajos* que sobre él se producen, nos estaremos dando cuenta de que ese cuerpo es similar tanto para la ficción como para la no ficción. En ambos existe la

misma lógica. Si seguimos, por ejemplo, la representación del cuerpo que tiene lugar en una obra actual, que ha tenido cierta repercusión tras ganar la Palma de Oro en Cannes en 2013 y que ha generado cierta controversia por el tratamiento del cuerpo femenino: *La vie d'Adèle - Chapitre 1 & 2* (Abdellatif Kechiche, 2013)<sup>2</sup>, veremos cómo la carne es la excusa desde la que mostrar la relación entre dos mujeres. En ella, la crítica ha encontrado que el cuerpo es excusa y motivo para hablar de lo complejo que resulta el amor y la vida (Romney 2013), la pasión y su crueldad (Llopart 2013) y sobre todo el sexo (Martínez 2013). Y se muestran, en general, sorprendidos por cómo su protagonista realiza todas las tareas que rodean su vida con la boca abierta: come con la boca abierta, llora con la boca abierta, mantiene sexo con la boca abierta y ama con la boca abierta. Como una forma, metáfora si se quiere ver así, de cómo ella se expresa con sus entrañas y no con su razón, pues la garganta conduce al estómago<sup>3</sup>. Y razón por la cual se hace imposible tomar esas críticas aparecidas en prensa como explicaciones interesantes. Muy al contrario, son extremadamente forzadas porque lo único que se muestra en la película es un *cuerpo trabajando*. Y así se cerciora tras ver cómo su realizador, con sus continuos planos cerrados, elimina el contexto, lo que da sentido al cuerpo, de la carne.

Hemos elegido esta película porque está rodada bajo un prisma realista. Pero también podríamos escoger cualquier película de Hollywood y preguntarnos si aquello que estamos viendo no resulta nada más que un documental sobre el cuerpo del actor o la estrella de turno<sup>4</sup>. En ambos casos se expresa a la perfección lo mismo que ocurre en el cine de no ficción: *la imposibilidad de dialogar con el cuerpo*. Dejándonos como única solución posible mostrarlo. Esta representación es compartida con la ficción, pero se aleja de ella al existir un problema de raíz profunda: la *realidad* o el problema de *lo real* dentro del documental. En el cine de ficción se trabaja con el cuerpo del actor, cuerpo no sometido a un proceso de realidad, mientras que el cuerpo en el documental es directamente consecuencia de ese proceso de realidad. En lo que a continuación se va a exponer vamos a hacer un esfuerzo por esbozar las capacidades de mostrar el cuerpo que el cine documental tiene. Y dejaremos que los problemas que de mostrarlo se generen sean objeto de un estudio totalmente diferente, pero complementario, al fin y al cabo. Un estudio que asuma, al contrario que aquí, que la carne está plagada de sentido.

---

<sup>2</sup> Al decir que ha causado cierta discusión aludimos a la crítica aparecida en el New York Times firmada por Manohla Dargis (2013), en donde la autora realiza esta apreciación: “*It’s disappointing that Mr. Kechiche, whose movies include “The Secret of the Grain” and “Black Venus” (another voyeuristic exercise), seems so unaware or maybe just uninterested in the tough questions about the representation of the female body that feminists have engaged for decades*”.

<sup>3</sup> No se nos escapa que el comportamiento que muestra la protagonista, tanto sus modales en la mesa como el hecho de que muestre su cuerpo desnudo con la misma naturalidad con la que come, es para la sociedad actual un cierto tipo de tabú. Podríamos entender su actitud como un comportamiento incivilizado e incluso salvaje; causándonos un cierto rechazo. No se nos puede olvidar que si seguimos lecturas como las de Norbert Elias (1989) su cuerpo no parecería fruto de ninguna práctica social civilizadora.

<sup>4</sup> No nos podemos olvidar de aquella conocida frase relativa a *Le Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963) en donde se decía que toda la película no era ni más ni menos que un documental sobre el cuerpo de su protagonista: Brigitte Bardot (Font 2001). Con esta idea también podríamos preguntarnos, y extender el razonamiento, de si el cuerpo de los actores -o estrellas- es el que lleva al público a las salas y si los espectadores observan ese cuerpo como el del actor y no como el de su personaje. Provocando lecturas y reacciones que trascienden las del propio cine.

## II.

Puede hacerse de muchas maneras; ya modificándola un tanto, ya tomándola como es. Algunos dicen, que el cuerpo es la *tumba*, (*seema*) del alma, y que está allí como sepultada durante esta vida. Se dice también, que por medio del cuerpo, el alma expresa todo lo que expresa, (*seemainei a an seemainee*); y que a causa de esto, se le llama justamente (*seema*). Pero, si no me engaño, los partidarios de Orfeo aplican esta palabra a la expiación de las faltas que el alma ha cometido. Ella está encerrada en el recinto del cuerpo, como en una prisión, en que está guardada, (*soodseetai*). El cuerpo, como lo indica la palabra, es para el alma, hasta que ésta ha pagado su deuda, el guardador, (*sooma*), sin que haya necesidad de alterar una letra. (Platón, p. 19-20)

El cuerpo en la definición de Platón remite a dos significados: el primero *sooma*, como contenedor del alma; y el segundo, *seema*, medio por el cual expresa lo que necesita decir. Etimologías que referencian cuestiones *somáticas* y *semánticas* unidas por un concepto que interroga sobre la realidad y el conocimiento. El cuerpo constituye nuestro frente de identidad y es la experiencia de nuestro propio cuerpo la que nos arraiga en el espacio de nuestra existencia. Los sentidos se convierten en el origen de nuestra actividad diaria, y en ella, el cuerpo es la realidad primordial para contactar con el mundo. El filósofo Michel Serres (2002) rescata esos espacios cotidianos donde lo corporal se manifiesta o se oculta. Los tatuajes, los velos, las formas de hacer, la apariencia, el goce o el placer son los escenarios por donde el cuerpo se mueve y a la vez se vuelve perturbador.

El cuerpo es el primer instrumento del hombre para expresar la forma de la sociedad; en los ritos de paso, por ejemplo, se convierte en el protagonista implícito de infinitas simbologías<sup>5</sup>. Son secuencias ceremoniales que acompañan a lo largo de la vida y que forman parte de cada uno de esos ciclos vitales. Y también, a la vez, señalan los cambios de identidad que los individuos experimentan en su universo cultural. Como plantea Víctor Turner (1999), estos ritos constituyen procesos biológicos que se manifiestan en gran medida en los procesos culturales sobre los que descansa la estructura social. El cuerpo aparece en un lugar privilegiado para la comunicación y representación de las fases de desarrollo de la existencia; convirtiéndose en la metáfora social que delimita las líneas definitorias entre nosotros y los otros. El cuerpo es la interrelación entre el individuo y la sociedad, un interfaz entre “la naturaleza y la cultura, lo psicológico y lo simbólico” (Le Breton 2002, p. 97-99).

La expresión pública del *uno mismo* se plantea para definir que realmente existes. El cine documental, en sus diferentes procesos, ha mostrado la subjetividad basándose en la representación aparentemente objetiva de la realidad. El documentalista se planteaba un compromiso social sobre lo que le rodeaba, sin embargo, las formas han ido evolucionando hacia expresiones en las que el *yo* alcanza nuevas significaciones dentro del entorno

<sup>5</sup> Existen multitud de ritos de paso, desde los que se viven en la adolescencia hasta los que dan lugar a la muerte. En todos ellos el cuerpo juega un papel especial. En aquellos que están íntimamente relacionados con la muerte, la carne y la religión son protagonistas. En una sociedad occidental, la carne se convierte en ceniza o se entierra a la espera del descanso o del paso a otra vida. A la espera de un contacto con otra realidad. Estos ritos han cambiado en función de la historia y son diferentes en función de cada cultura. Quizá no sea malo recordar cómo, para algunas tribus prerromanas de Hispania, el hecho de que un cuerpo, caído en combate, fuese devorado por las aves carroñeras era un símbolo de gran trasfondo religioso. Un vuelo directo para comunicarse con los dioses. Una simbología que no entenderíamos hoy en día.

social. Aquellos planteamientos objetivos relacionados con una cierta veracidad del discurso se descomponen y la subjetividad se convierte en espectáculo. Los blogs, las redes sociales, los *reality shows* generalizan la intimidad y lo privado se hace público. En ellos, el rito adquiere una legitimidad social y la presencia se convierte en una suerte de ficción. La interacción social en estas nuevas concepciones está cargada de una simbología que refleja un imaginario social en el que la presencia del cuerpo se traduce en discurso y a la vez en *performance*.

La *performance* del documentalista, a la hora de construir su trabajo, le sirve para elaborar su discurso y establecer una relación con el espectador. La manifestación del autor, por ejemplo, en cuerpo y alma, retorna como una autorreflexión de la identificación que el espectador puede llegar a necesitar. Como un referente de apoyo con la realidad. La presencia del autor ante la cámara le convierte en un personaje que actúa como hilo conductor y reflexiona sobre su propia persona o sobre el propio enunciado del filme. Es una elección que, en la mayoría de las ocasiones, no compete a una cuestión de estilo sino un posicionamiento ideológico<sup>6</sup>.

Las subjetividades del documental contemporáneo introducen abiertamente una mirada de intervención. Bill Nichols en su reordenación de las tipologías de representación del documental que publica en 2001, *Introduction to Documentary*, define unas nuevas dimensiones, inevitables ante la revisión de las nuevas formas subjetivas del documental<sup>6</sup>. Este acercamiento deja constancia de la presencia del autor y de cómo es este percibido por el espectador. El protagonismo en una pieza documental de unos personajes que en principio no actúan ante la cámara o por el contrario interpretan el papel de su propia vida a través de declaraciones y/o acciones es parte indispensable del discurso documental.

Si entendemos lo *performativo* como una escenificación, podríamos aplicarlo al documental como una acción deliberada ante la cámara por parte del sujeto, y también como una intromisión del autor. Aunque es interesante la apreciación de Weinrichter, “en el performativo la intervención del sujeto se presenta como un acto de habla de alguien que responde tanto a la realidad como a la cámara” (Weinrichter 2004, p. 50), las formas performativas comparten esquemas de otras modalidades. Dejando en manos del espectador los juicios de valor sobre su propia construcción. Construcción en la que la experiencia de la manifestación subjetiva de las imágenes tiene un valor afectivo y emocional que invita a reflexionar nuestra relación con el mundo.

Las diferentes *presencias autorales* son apuestas formales que rompen aquella aureola romántica de la no aparición de micros, cámaras o luces; en estas subjetividades, el documentalista se convierte en un elemento que transforma por completo el concepto de intimidad y rompe los límites entre lo público, lo personal y lo privado. El documental participa de la exteriorización de la intimidad; y los diarios filmados, el material doméstico, los recorridos familiares o las correspondencias fílmicas son formas reflexivas que comparten el entorno del yo, como cuerpo y representación del entorno que rodea tanto al autor como al propio documental. La apuesta de lo subjetivo en el documental parte de una cierta representación objetiva de lo real. Y en su evolución, estos ensayos expresan nuevas formas de exterioridad para definir que existimos a través de la mirada del otro. El aparato de la filmación recurre tanto a los personajes que viven en esa representación como al propio documentalista, “la cámara no es fiable puesto que no se limita a capturar lo que encuentra ante sí, sino que hace actuar a quien tiene delante” (Chanan 2007, p. 89).

---

<sup>6</sup> Joaquín Jordá, al que mencionábamos antes en relación con su película *Mones com la Becky*, ha comentado que utiliza su presencia dentro de sus obras con el objetivo de realizar la puesta escena desde el interior de la secuencia y no a través del objetivo. Como una forma de organizar el plano desde dentro (Riambau et. al. 2006).

Las formas de la representación del cuerpo han estado siempre en el corazón de la práctica documental “porque acarrea connotaciones de falsificación y ficción, rasgos que tradicionalmente desestabilizan los intereses de la no ficción” (Bruzzi 2006, p. 153). Este poder de la presencia subraya la complejidad de nuestro conocimiento del mundo y de nuestra experiencia emocional desde esa perspectiva del propio documentalista en la que el componente autobiográfico se presenta como una desviación de las formas realistas de la representación; defendiendo una estructura narrativa no convencional y una forma claramente subjetiva de exposición.

De la reflexión a la subjetividad no hay cuestionamiento de las formas o procesos si no el conocimiento de uno mismo como un eje de relación del autor con la realidad. Como dice Nichols acerca del modelo performativo “está, incluso, bañado por tonos evocativos y expresiones sombrías que constantemente nos recuerdan que el mundo es algo más que la suma de la evidencia visible de la cual derivamos” (Nichols 2001, p. 134). Estas formas se realizan muchas veces más ligadas a lo experimental o a lo poético, pero dando menos importancia al valor de la película en sí, y sí a su dimensión expresiva; recordando continuamente que el mundo va más allá de la evidencia visible en la que estamos inmersos. La reflexividad desde una perspectiva formal representa la expectativa de la forma documental misma. Es el cineasta, independientemente del modo de representación, el que le da una voz al dirigirse al espectador como medio de aprehender la realidad.<sup>7</sup>

### III.

Este breve repaso por los problemas de acotar la definición de cuerpo y las cuestiones relacionadas con su representación se ha expuesto para que en la recta final de este escrito podamos abordar con algún tipo de garantía ciertos trabajos que sobre el cuerpo se realizan dentro del cine documental. Nos referimos a los distintos lenguajes en los que la carne se inscribe. A cómo aparecen dentro de la no ficción aprovechando su vinculación ineludible con la realidad. Utilizando esta relación para aparecer como no podrían hacerlo en la ficción.

En el cine documental, el cuerpo, tal y como aquí se plantea, es un objeto más. En uno de los casos que citábamos antes, la relación entre la cámara y la intimidad, el objeto es protagonista, intermediario y responsable de la representación. En estas situaciones la carne se somete a sí misma. Se es modelo y se es responsable de la puesta en escena. Tanto en el trabajo del objeto frente a la cámara como en la puesta en cuadro. Se trata de una situación excepcional y que, dentro de este lenguaje, hemos querido llamar *solo mi cuerpo*. Esta situación está íntimamente ligada con la autobiografía<sup>8</sup> y con la etnografía<sup>9</sup>, en este caso una etnografía que deviene en estudio

---

<sup>7</sup> A las cuatro primeras modalidades: expositiva, observacional, interactiva y poética, en las que intenta enmarcar la producción y el sentido del documental (aparece en la primera edición de *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*), le suma una quinta modalidad, la performativa, en *Blurred Boundaries. Questions of meaning in contemporary culture*; y ya en 2001, en la publicación citada, reformula la clasificación definiendo finalmente seis modalidades: poética, expositiva, participativa, observacional, reflexiva y performativa.

<sup>8</sup> En este caso, al hablar de autobiografía no viene mal recordar que el documental, como decíamos al inicio, presenta una duplicación del mundo histórico, y en este caso, una duplicación del cuerpo del representado. Como decía Lejeune (1994) el espectador va a entender que esa experiencia de vida es real a través de un pacto autobiográfico. Y en este caso va a entender que lo que le ocurre al cuerpo es una representación, un simulacro, pero que ha ocurrido dentro del real histórico. Así también podemos decir que excluiríamos de estas líneas a los *falsos documentales*.

del propio cuerpo. El cuerpo como etnia, cultura y población. En esta categoría nos vamos a centrar en algo que Efrén Cuevas, citando a Bruss (1980), considera imposible. “Es evidente [...] que el cineasta no puede al mismo tiempo filmar una escena y ser su protagonista” (2010, p. 107). Esta afirmación niega que el cuerpo pueda tener un control total sobre la escena, pues depende de otro cuerpo para llevarla a cabo.

Es evidente que tal sentencia es limitada pues existen trabajos en los que el cuerpo del cineasta ejerce una tiranía completa sobre la escena. Por poner dos ejemplos sumamente diferentes, por época, duración, país y estilo, nos parece muy interesante el trabajo que realiza Joyce Wieland en *Water Sark* (1965) y el que firma Ion de Sosa en *True Love* (2012). En la primera, una obra con una duración de apenas 13 minutos, en marcada en el estructuralismo<sup>10</sup> y de origen canadiense, vemos a la propia cineasta colocar su cuerpo desnudo y su cuerpo vestido entre los reflejos que se desprenden del agua y de los cristales que hay en su casa. Es un breve estudio de la deformación de su cuerpo sobre estas superficies, algo totalmente contrario a lo que veíamos antes al mencionar *La vie d'Adèle - Chapitre 1 & 2* y que expresa un control de su cuerpo sobre la escena. En cuanto a *True Love*, hablamos de un largometraje de apenas 70 minutos de duración, realizado en gran parte en Berlín, pero firmado por un español, que es deudor de esa tendencia vanguardista de los años sesenta, de la que Wieland puede ser un ejemplo<sup>11</sup>, y que se enmarca en una tendencia contemporánea que, empujada por las nuevas tecnologías, realiza películas de corte autobiográfico. En ella veremos más de una escena en la que su director y protagonista deja la cámara en un lugar fijo de su casa mientras él realiza una tarea oportuna: desde charlar con su pareja hasta mantener relaciones sexuales con ella. Mostrando un interés espeluznante por la naturalidad con la que trabaja su cuerpo.

Estas dos posturas, por un lado, el reflejo del cineasta que sujeta su cámara y se mira, y por otro el cineasta que deja su cámara fija y se muestra, aparecen en muchas ocasiones. Hemos podido verlo en los trabajos de David Perlov, Ross McElwee, Alain Cavalier, Johan van der Keuken, Jerome Hill y un largo etcétera. En este sentido, y para este tipo de películas, sería mejor utilizar la expresión filmar el propio cuerpo que filmar la propia sombra, parafraseando a Martín Gutiérrez (2010). Evidentemente, estas obras no se construyen únicamente en base a esos dos recursos. Siguiendo la película que mencionábamos antes, *True Love*, veremos en su inicio otro elemento recurrente con el que trabajar el cuerpo. En su escena inicial observamos como su protagonista se tatúa en el pecho el nombre de su película y para ello se pone en manos de un tatuador. En manos de un hombre que infringe un daño a su cuerpo, convirtiéndose en ejemplo de cómo podemos usar *el cuerpo como objeto de violencia*.

En el cine documental, y en la mayoría de los medios audiovisuales, la violencia que se infringe al cuerpo no suele ser una materia de visión, únicamente se observa el resultado de esa violencia. Como elemento excepcional, nos quedan las películas que se realizaron a principios de siglo sobre operaciones quirúrgicas y otro tipo de anomalías médicas en donde sí que se podía ver el daño y sus consecuencias, pues estas estaban

---

<sup>9</sup> Hemos preferido utilizar etnografía y no autoetnografía, a pesar de que esta última pueda ser más correcta. En cualquier caso nos referimos a “the study, representation, or knowledge of a culture by one or more of its members” (Buzard 2003, p. 61).

<sup>10</sup> Al hablar de estructuralismo nos referimos en concreto a esto: “Peter Adams Sitney en su clásico ensayo *Structural film* [...], que posteriormente integraría como capítulo en *Visionary Film*, incluía a Joyce Wieland, “la mujer de Michael Snow” dentro de la controvertida categoría de cine estructural” (Ortega 2011).

<sup>11</sup> Es evidente que al visionar la película, más que ser como Joyce Wieland, su parecido es mayor si lo comparamos con otro autor de temática similar: Jonas Mekas. Por su montaje anárquico y por su filmación, pensada como si fuese un diario.

“amparadas en el interés científico” (Ortega 2005, p. 288)<sup>12</sup>. De cualquier forma, esta violencia no es homogénea, en el cine documental vemos todo un repertorio de dolor hacia la carne. Desde la violencia doméstica, la violencia fruto de un conflicto bélico, la violencia callejera, la violencia médica, la violencia que infringe el estado, etcétera. Tal es el número de posibilidades, que lo que parece una simple clasificación se despliega como un abanico. La violencia ya no puede ser enunciada en singular porque que son múltiples sus formas y lenguajes. Por este motivo, no es descabellado pensar que existe toda una gramática de las violencias (Reguillo, 2011). Una gramática que encierra mensajes distintos en función del tipo de violencia y del espacio en donde se cometa.

Este pensamiento hace alusión a la cantidad de cuerpos violentados que vemos en la televisión. En concreto, a los sucesos que ocurren en América Latina y a la forma en que son presentados a través de formatos que apelan a la realidad como los informativos. En el cine documental, esta gramática de las violencias tendría un apartado especial cuando alude al *cuerpo de los judíos*. Estos cuerpos pueden estar muy presentes como en *Memory of the camps* (Sydney Bernstein, 1985) o ausentes como en *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). Todo depende del discurso que uno desee desarrollar sobre el horror. Más allá de esas cuestiones, lo que sobrevuela sobre todas estas obras es que, a pesar de saber y conocer las consecuencias del horror nazi, jamás veremos en una película documental una imagen de cómo se asesinaba un cuerpo judío. Un vacío que no nos compete discutir si es necesario rellenar o no, pero que parece que algunos si quisieron completar, como es el caso de *Le sang des bêtes* (George Franju, 1949).

Frente a estos cuerpos que se ven violentados y que ven terminado su proceso degenerativo de forma abrupta, el cine documental presenta un trabajo contrapuesto: aquellas obras que encierran la idea de ver *la piel en su evolución*. Que están interesadas en mostrar el proceso de crecimiento, y por tanto de decadencia, del cuerpo y su envoltorio. En general, estas obras enmarcan el cuerpo en un contexto diferente -político, familiar, ensayístico- pero todas ellas muestran una vocación de representar el efecto del tiempo sobre el cuerpo. Podemos estar hablando de todas las apariciones presentes en *Yoman* (David Perlov, 1983), de la protagonista de *Anna: Ot shesti do vosemnadtsati* (Nikita Mikhalkov, 1991), de los años de vida que presenta Jonas Mekas en *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) o del doloroso crecimiento de Jonathan Caouette en *Tarnation* (2003). Este viaje que emprenden muchos cineastas termina irremediabilmente con la muerte como última parada del trayecto. *El cuerpo y su fin* es dentro del cine documental un elemento evocador. No tenemos más que recordar la travesía que emprende Johan Van der Keuken en *De grote vakantie* (2001); sin duda alguna, la película de un hombre que se está muriendo. Un hombre que sin más paliativos se funde y se deteriora como si fuesen los negativos de *Decasia* (Bill Morrison, 2002). Y que se contrapone, por la vitalidad que muestra Keuken, con otra obra que se empeña en enseñarnos hasta las cenizas de su protagonista: *Lightning Over Water* (Wim Wenders y Nicholas Ray, 1980).

Quizá, un ejemplo unificador de estas dos tendencias sería el relato final de Hervé Guibert en *La pudeur ou l'impudeur* (1992), que unido a su trabajo literario -*a l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*-, le confieren un aspecto de tratado de degeneración de la carne. Además, su discurso se ve completado por un elemento que afecta a muchos cuerpos dentro del cine documental: la enfermedad. Guibert es uno de los primeros que entabla una

---

<sup>12</sup> Ejemplo de este caso puede ser la conocida Facoéresis de Ignacio Barraquer en donde vemos una operación de cataratas realizada en el año 1917 y una posible influencia para Luis Buñuel.



conversación directa con el SIDA y lo expone públicamente. Lanzando al mundo esa intimidad sobre la que ya hemos hablado antes. Sanz Castaño lo explica perfectamente:

Hay una presencia constante del cuerpo enfermo, débil y prematuramente avejentado. Lejos de buscar la *dignidad* de su propio proceso como paciente, el autor se recrea en los elementos abyectos que rodean la enfermedad. No sólo aquellos relativos al deterioro físico, como la delgadez y la pérdida progresiva de movilidad, sino otros de carácter sencillamente escatológico. (2010, p. 5).

Lo cierto es que Guibert, en el documental, recrea muchas experiencias que ya ha vivido. Es una puesta en escena ante la cámara. Una reconstrucción. En este caso, una reconstrucción en la que utiliza su propio cuerpo. Muchos documentales utilizan estos recursos para retomar en su discurso la presencia de cuerpos que ya han terminado su actividad física, es decir, han muerto. En esta línea, existen obras que se centran únicamente en representar y reconstruir hechos acaecidos, de forma violenta, sobre cuerpo muertos. *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (Rithy Panh, 2003) es un enorme ejemplo de cómo no solo se puede utilizar la entrevista para recordar oralmente como se comportaron unos cuerpos que ahora han muerto. Si no que esta reconstrucción se puede hacer físicamente. Podríamos encontrar su igual en *The act of killing* (Joshua Oppenheimer y Christine Cynn, 2012). En ambas se decide retomar la violencia vivida en Camboya y en Indonesia, respectivamente, y en las dos vemos a los cuerpos de sus protagonistas reconocer y reconstruir como acabaron con otros cuerpos en un verdadero ejercicio de terror.

Es cierto que el cuerpo no se queda atrapado en estas categorías. Y también es cierto que algunas de ellas están íntimamente conectadas. Si continuáramos escribiendo, el abanico se desplegaría en múltiples categorías y es posible que acabásemos reconociendo que el índice de trabajos es tan amplio como el número de cuerpos que aparecen en el cine documental. Estas preguntas seguirán esperando una reflexión más abierta que la que nosotros proponemos aquí. Reflexión de la que esperamos ser un complemento y un punto de partida.

### *Bibliografía*

- ASTRUC, Alexander. (1948). "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo" en *L'Écran Français* 144.
- BRUSS, Elizabeth. (1980). "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography." En *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* editado por James Olney, 296-320. Princeton: PUP.
- BUZARD, James. (2003). "On auto-ethnographic authority" en *The Yale Journal of Criticism* 16, no. 1:61-91.
- BRUZZI, Stella. (2006). *New Documentary*. Oxon: Routledge.
- CHANAN, Michael. (2007). "El documental y el espacio público" en *Archivos de la Filmoteca* 57-58, vol. I: 68-99.
- CUEVAS, Efrén. (2010). "El cine autobiográfico en España. Una panorámica" en *RILCE: Revista de filología hispánica* 28, no. 1: 106-25.

- ELIAS, Norbert. (1989). *El Proceso de la Civilización: Investigaciones Sociogenéticas y Psicogenéticas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- FONT, Domènec. (2001). "Jean-Luc Godard y el documental. Navegando entre dos aguas" en *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura* 27: 100-91.
- LE BRETON, David. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LEJEUNE, Philippe. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Málaga: Megazul.
- LLOPART, Salvador. (2013). 'La vida de Adèle': Mujer contra mujer. La Vanguardia. <http://www.lavanguardia.com/cine/20131025/54392400310/critica-de-cine-la-vida-de-adele.html>. Última consulta 24/08/2020..
- MANOHLA Dargis (2013). *Jostling for Position in Last Lap at Cannes*. New York Times <http://mobile.nytimes.com/2013/05/24/movies/many-films-still-in-running-at-cannes-for-palme-dor.html?from=arts>. Última consulta 24/08/2020.
- MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio. (2010). "Filmar la propia sombra." En *El documentalismo en el siglo XXI* editado por Antonio Weinritchter, 175-184. San Sebastián: Festival de San Sebastián.
- MAHNER, Martin; BUNGE, Mario. (2000). *Fundamentos de Biofilosofía*. México: Siglo XXI.
- NICHOLS, Bill. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- NICHOLS, Bill. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- ORTEGA, Marcos. (2011). *Anomalías en el canon: Joyce Wieland*. Blogs&Docs. <http://www.blogsandocs.com/?p=1529>. Última consulta 24/08/2020.
- ORTEGA, Maria Luisa. (2005). "Imágenes de lo real: tabú y fascinación en la tradición documental." En *Tabú: la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante* Editado por Vicente J. Domínguez García, 275-298. Madrid: Ocho y Medio.
- PLATINGA, Carl. (1993). "Film theory and Aesthetics: notes on a schism" en *Journal of aesthetics and art criticism* 51, no. 3: 445-54.
- PLATÓN. *Cratilo o de la exactitud de los nombres*. Escuela de Filosofía de la Universidad Arcis. <http://www.philosophia.cl/biblioteca/platon/Cratilo.pdf>. Última consulta 28/01/2014.
- RENOV, Michael. (1993). "Toward a Poetics of Documentary" en *Theorizing documentary* editado por Michael Renov, 12-36. London: Routledge.
- RIAMBAU, Esteve, Salvadó Corretger, Gloria y Torreiro, Mirito. (2006). "a mí la normalidad no me gusta. Un largo encuentro con Joaquín Jordá" en *Nosferatu* 52: 40-79.
- ROMNEY, Jonathan. (2013). *Adele: Chapters 1 & 2*. Screendaily. <http://www.screendaily.com/reviews/the-latest/blue-is-the-warmest-colour/5056696.article?blocktitle=Latest-Reviews&contentID=1479>. Última consulta 24/08/2020.

REGUILLO, Rossana. (2011). “Juventud en exequias: violencias, precarización y desencanto” en *Conspiratio* 14: 62 – 73.

SANZ CASTAÑO, Héctor. (2011). “La pudeur ou l’impudeur, una autobiografía “documental” de Hervé Guibert”. Comunicación presentada en II Congreso Internacional de Historia y Cine, Madrid, España, 9-11 junio.

SERRES, Michel. (2002). *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*. Madrid: Taurus.

SOKUROV, Aleksandr. (2004). *Elegías visuales*. Maldoror ediciones. [http://www.maldororediciones.eu/pdfs/maldororediciones\\_Sokurov\\_Elegias\\_visuales.pdf](http://www.maldororediciones.eu/pdfs/maldororediciones_Sokurov_Elegias_visuales.pdf). Última consulta 24/08/2020.

Turner, Victor. (1999). *La selva de los símbolos, aspectos del ritual ndembu*. México: Siglo XXI.

WEINRICHTER, Antonio. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

WISTON, Brian. (1988). “The tradition of the victim in griersonian documentary.” En *New Challenge for documentary* editado por Alan Rosenthal, 269-287. London: University of California Press.

Recibido em: 21/10/2021

Aceito em: 11/01/2022