

Autorretrato, voz y cuerpo en documentales contemporáneos

Self portrait, voice and body in recent documentaries

Recibido: 3 de junio 2019 Aprobado: 25 de junio 2019

Juana Schlenker⁸

Escuela de Cine y TV. Universidad Nacional de Colombia. (Bogotá, Colombia)

Resumen

Este artículo propone el análisis de los dispositivos narrativos y retóricos que despliegan documentales recientes, en especial aquellos que se basan en relatos personales, autobiográficos o autorretratos. Este tipo de documentales, enunciados en primera persona, gozan actualmente de una gran popularidad y presentan una amplia variedad en cuanto a la forma en la que construyen al personaje del autor dentro del relato. El texto hace un recorrido por diferentes producciones haciendo especial hincapié en la presencia de la voz y el cuerpo del autor. El cuerpo ofrece una materialidad en la que se apoya el relato cinematográfico de diferentes maneras y la reflexión se extiende a consideraciones sobre el archivo y sobre la manera en que se relaciona la memoria personal con la memoria colectiva.

A lo largo de este texto se hará referencia especialmente a producciones colombianas y en ocasiones a algunas latinoamericanas, sin pretender que esta visión de conjunto sea representativa de toda la región.

⁸ Profesora de la Escuela de Cine y TV de la Universidad Nacional de Colombia. Antropóloga, con estudios de maestría en Antropología visual en Goldsmiths College, Londres. Interesada en la imagen y los medios de comunicación audiovisuales. Además de su labor docente, desarrolla proyectos fotográficos y documentales independientes.

Abstract

This article offers an analysis of the rhetoric and narrative elements of recent documentaries, especially those that develop personal stories, autobiographies and self-portraits. These personal documentaries are currently very popular and show a wide variety of ways in which the author's character is presented. Different productions are discussed, highlighting the presence of the voice and body of the authors in the stories. The body offers a materiality where the cinematographic language leans. The article also explores the use of archive material and how personal memories dialogue with collective memory through intimate stories. The article's discussion is based on recent Colombian documentaries along with some Latin-American examples, without pretending to be a comprehensive analysis of the region's productions.

Palabras clave

Voz, cuerpo, producción Colombia, documental, memorias personales

Keywords

Voice, body, Colombia film production, documentary, personal memories

Autorretrato, voz y cuerpo en documentales contemporáneos

Self portrait, voice and body in recent documentaries

Juana Schlenker

Michael Renov en su artículo *Enseñar documental* (2011) identifica una serie de propósitos pedagógicos en la enseñanza del cine documental. Entre ellos menciona “ofrecer lecciones sobre la narración de la verdad y la epistemología”. Es decir, identificar las diferentes maneras en las que el documental reclama la verdad a través juegos retóricos y estéticos que hacen que las historias sean convincentes y, por lo tanto, merecedoras del rótulo de historias verdaderas. Se trata, en términos pedagógicos de ofrecer una alfabetización visual y epistemológica sobre las maneras en las que el relato documental se propone a sí mismo como un discurso de lo real.

Siguiendo la propuesta de Renov, este artículo analizará los dispositivos narrativos y retóricos que despliegan documentales recientes, en especial aquellos que proponen relatos personales, autobiográficos o autorretratos. Este tipo de documentales, enunciados en primera persona, gozan actualmente de una gran popularidad. Se propondrá un análisis de las diferentes posibilidades que presentan a la hora de construir el personaje del autor haciendo especial hincapié en la presencia de la voz y el cuerpo. A lo largo del texto se hará referencia especialmente a producciones colombianas y en ocasiones a algunas latinoamericanas, sin pretender que esta visión de conjunto sea representativa de toda la región.

Documental en primera persona

Renov identificaba, en otro de sus textos, un giro en el documental hacia la subjetividad cuyo inicio fechaba en la década de los 90s (Renov, 2008). En Latinoamérica, podemos hablar del surgimiento de documentales con estas características en especial a partir del año 2000, particularmente en el Cono Sur. Se trata de relatos que revisan las convulsionadas décadas de los 70s y 80s, vividas bajo dictaduras y gobiernos autoritarios, a través de las narraciones personales que revisan la historia de los padres y abuelos de los directores, muchos de ellos militantes de organizaciones de izquierda y opositores de las dictaduras. A estos relatos se han sumado otros que abordaban procesos más recientes que han dejado profundas marcas en nuestras sociedades, como la migración, el narcotráfico y la violencia. Estos temas son tratados siguiendo los patrones formales del giro subjetivo identificado por Renov, es decir que la narración está atada a la experiencia personal del autor. En el contexto latinoamericano los

documentales que revisan el pasado a través de la historia personal y familiar han sido denominados *films de memoria*.⁹

En Colombia ha surgido recientemente un gran número de producciones que tienen características similares en la medida que parten del relato en primera persona del realizador. Se puede nombrar una lista abundante, pensando únicamente en la producción de los últimos años: *Smiling Lombana* (2019) de Daniela Abad; *Ciro y yo* (2018) de Miguel Salazar; *My way or the highway* (2018) de Silvia Lorenzini; *Yo, Lucas* (2018) de Lucas Maldonado; *Los fantasmas del Caribe* (2018) Felipe Monroy; *Home, el país de la ilusión* (2016) de Josephine Landertinger; *Pizarro* (2016) de Simón Hernández; *Amazona* (2016) de Claire Weiskopf; *La parábola del retorno* (2016) de Juan Soto; *En el taller* (2016) de Ana Salas; *Todo comenzó por el fin* (2016) de Luis Ospina.

Se trata de narrativas sobre temas muy variados, entre los que se puede identificar dos tendencias generales: los documentales que hacen referencia directa al contexto histórico, social y político del país;¹⁰ y los que abordan las complejas relaciones familiares, particularmente con los padres.¹¹ En ambos tipos de relatos se presenta al realizador como un personaje de la historia y, por lo tanto, se propone una autorrepresentación a través de las herramientas que ofrece el lenguaje cinematográfico.

Este escrito se detendrá en el análisis de la manera en la que estos documentales, tanto los que se refieren al contexto social como aquellos que se ocupan de un ámbito más íntimo y familiar, construyen el personaje autobiográfico del realizador.

⁹ En el caso de Suramérica hay ejemplos tempranos interesantes como: *Um passaporte húngaro* de Sandra Kogut, y *33* de Kiko Goifman, producciones brasileras del año 2001. En Argentina: *La televisión y yo* de Andrés di Tella, 2002 y *Los Rubios* de Albertina Carri, 2003. En Chile: *Un lugar en el cielo*, 2003 de Alejandra Carmona y *Calle Santa Fe*, 2007 de Carmen Castillo. Para ampliar el caso latinoamericano ver: Valenzuela, 2011.

¹⁰ Este es el caso, por ejemplo, de *Ciro y yo*, *Smiling Lombana*, *Pizarro*, *Los fantasmas del Caribe* y *La parábola del retorno*.

¹¹ Este es el caso, por ejemplo, de *Amazona*, *En el taller*, *My way or the highway*, *Home, el país de la ilusión*.

Autorrepresentación, cuerpo y tecnología

Raquel Schefer (2008) aborda la diferencia entre autorretrato y autobiografía señalando que el autorretrato ofrece una mayor posibilidad de experimentación formal pues se desvincula más fácilmente que la autobiografía de la narrativa lineal de los acontecimientos cronológicos. Se trata de la diferencia entre mostrar y narrar, entre imagen y escritura. En el cine, arte que conjuga diferentes lenguajes, se producen interesantes hibridaciones. Este escrito alternará los dos términos, autorretrato y autobiografía, teniendo consciencia de la diferencia que hay entre ellos.

Se podría decir que tanto el autorretrato como la autobiografía son representaciones fuertemente ancladas en la realidad ya que se proponen expresar la experiencia del autor y, ¿quién más autorizado para hablar de su realidad que el autor mismo? Sin embargo, al mismo tiempo, la autorrepresentación hace evidente la artificialidad de las decisiones que enfrenta el autor para representarse a sí mismo y construir su personaje. Catherine Rousell, en su sugestivo texto *Experimental Ethnography* explora la idea de la autoetnografía como un proceso de extrañamiento que requiere la toma de una distancia para poder observarse a sí mismo y decidir cómo representarse; se trataría de volverse de alguna manera un etnógrafo de la propia persona. (Rousell, 1999: 175)

Las maneras en las que el autor puede insertarse en el relato son muy variadas y están relacionadas con la forma particular en la que plantea su relación con el aparato tecnológico que permite la representación. A la hora de construir el autorretrato el director debe resolver una serie de preguntas acerca de dónde se posiciona la cámara, quién mira (o quién está detrás de la cámara), a quién observa la cámara y quién habla (de quién es la voz que se escucha). El desarrollo tecnológico ha dado lugar a importantes cambios al respecto; la popularización de tecnologías de captura livianas y accesibles, como el video digital, ha hecho que estos autorretratos adquieran gran variedad de formas y entren a espacios íntimos.

La imagen y el sonido capturados por la tecnología extienden los límites del cuerpo; son sus huellas digitales. De esas extensiones del cuerpo, el recurso de la voz es comúnmente usado en la construcción del personaje del yo en el relato. Por lo general se trata de una voz enunciada en primera persona que sirve de guía de la historia y que se aleja de la voz *en off* expositiva del

narrador tradicional del documental. En algunos casos habla directamente al espectador mientras en otros se dirige a otra persona y adopta, por ejemplo, la forma de una carta filmada.

En el caso de *Smiling Lombana*, la voz de la directora narra al espectador la búsqueda de su abuelo materno, Tito Lombana, una figura familiar que se ofrece elusiva y enigmática. Lombana, siendo un artista talentoso, empezó a trabajar con mafiosos en la ciudad de Medellín y se involucró en negocios de narcotráfico. La nieta emprende una investigación sobre este personaje partiendo de los silencios incómodos que genera en su familia. Además de las conversaciones que sostiene con personas que lo conocieron y del material de archivo, hace una serie de reflexiones en voz *en off* sobre el impacto de esta historia en su vida familiar y sobre la manera en la que el narcotráfico y la cultura mafiosa ha permeado la sociedad colombiana. Estas reflexiones adquieren una perspectiva particular al originarse en la experiencia personal y familiar de la directora. En este caso, ella no aparece en pantalla, solo escuchamos su voz; su personaje se construye a través del registro *acusmático* de la voz sin un cuerpo al que se pueda vincular.¹²

Otro ejemplo de la presencia acusmática del director es el documental *Home, el país de la ilusión* en el que la directora permanece a lo largo del relato detrás de la cámara y, desde allí, observa e interactúa con su madre. La madre, protagonista de la historia, es una mujer colombiana que lleva muchos años viviendo fuera del país, tantos que su sentido de pertenencia se ha desligado

de un lugar preciso y se ha convertido en una ilusión. La voz de la directora no se presenta como una voz narradora sino como una voz que interactúa con el personaje, lo observa en su cotidianidad y le hace preguntas. A medida en que se va construyendo el personaje de la madre, se va construyendo el personaje de la directora de manera oblicua.

¹² El término acusmático, derivado del griego “akousmatikos” (relativo a los que escuchan), se utiliza en el cine para referirse a un sonido que se escucha sin ver ni reconocer su fuente. Para una reflexión acerca del papel de la voz en el cine de autor y sus cualidades sonoras ver Karl Sierck (1992).

My way or the highway, ofrece un caso particular del uso de la voz en primera persona en el documental. Esta es la historia de un viaje que emprende la directora con su padre en moto desde Colombia hasta La Patagonia. El viaje se plantea como un intento de la directora por acercarse a su padre con quien no tiene una relación estrecha. Durante el recorrido vemos una variedad impresionante de paisajes así como fragmentos de la interacción de la directora con el padre. Además de eso, aparecen en ciertos momentos escritos en la pantalla en los que ella reflexiona sobre la relación con su padre, el desarrollo del viaje y las dificultades que presenta la comunicación entre los dos. Estos textos en la pantalla adquieren la forma de confidencias al espectador sobre temas difíciles que son difíciles de abordar directamente con el padre; entre ellos, se pregunta sobre las razones que tuvo el padre para no asistir al funeral de la madre. La voz de la directora crea un espacio de confesión que media entre el espectador y la realidad que se presenta en la pantalla.

Además de estar presentes a través de la voz, algunos de los directores aparecen frente a la cámara, por lo menos en parte de las películas. Hay un juego entre estar detrás de la cámara y acompañar las imágenes con la voz, y estar frente a la cámara y ser el sujeto observado; un juego entre ver y ser vistos; un desdoblamiento entre autor, narrador y protagonista. Muchas veces el cuerpo aparece fragmentado: unas manos, un dorso, un perfil. Como dice Raquel Schefer (2008), en los autorretratos la identidad aparece como algo frágil, inestable, descentrado, a la que corresponde un cuerpo fragmentado y metafórico.

Las apariciones del cuerpo pueden ser esporádicas y cumplir con la labor de relacionar la voz con un cuerpo. Este es el caso de la mayoría de los documentales citados al inicio; en ellos, los fragmentos de narración en *off* se intercalan con fragmentos de los realizadores en la pantalla.

En *Ciro y yo*, por ejemplo, el personaje del director que se enuncia en el título aparece en contadas escenas del relato. Es un personaje que se administra tan a cuentagotas que parece ser accesorio a la historia. La película gira, en cambio, alrededor de la historia de *Ciro*, quien, siendo habitante de la Serranía de la Macarena, ha sido víctima de las acciones de todos los grupos armados que han tenido alguna injerencia en la zona. El documental está construido a partir del testimonio de este personaje y relaciona su vida con los sucesos más significativos de la historia del país durante la última generación que son presentados a través de material de

archivo. En este caso, el personaje autobiográfico del director está apenas esbozado y se puede pensar que es prescindible dentro del relato.

En el caso de *En el taller*, el cuerpo de la directora tiene también apariciones esporádicas, aunque más determinantes para el desarrollo de la historia. Este documental hace un seguimiento atento de la creación de una de las pinturas del padre, artista abstracto, dentro del espacio del taller. En este caso el cuerpo de ella aparece solo esporádicamente cuando se llama la atención sobre el proceso de construcción del documental. De hecho, documental y pintura se van creando de manera paralela y la reflexión sobre la creación artística involucra a ambos. Hay un momento del desarrollo de la pintura en el que surgen tensiones. El padre no se siente cómodo bajo el lente escrutador del documental. En este momento difícil del proceso aparece el cuerpo de la documentalista frente a la cámara para tener una conversación con el padre en la que aclaran varias cosas para que el proceso pueda seguir.

Además de estas apariciones esporádicas de los autores en sus obras, hay otros relatos en los que el cuerpo del realizador adquiere un especial protagonismo y se convierte en un agente catalizador de la historia. Siguiendo la propuesta de Jean Rouch, a quien interesaba captar las reacciones que la cámara provoca en los personajes, aquí el cuerpo del realizador se vuelve un agente provocador que comparte el recuadro con los otros personajes creando situaciones particulares.

Podríamos citar como ejemplo algunas escenas del documental *Amazona* en el que la realizadora confronta a la madre, una mujer fuerte e independiente quien decidió irse a viajar y establecerse en la selva. La realizadora la confronta sobre las consecuencias que sus decisiones tuvieron en la vida de sus hijos. En las conversaciones entre las dos se abordan temas relacionados con la maternidad, la responsabilidad, la libertad y las expectativas sociales que rodean a la madre. Algunas de estas conversaciones suceden con las dos, la realizadora y la madre, frente a la cámara. El cuerpo embarazado de la directora en el recuadro da una dimensión especial a esas conversaciones.



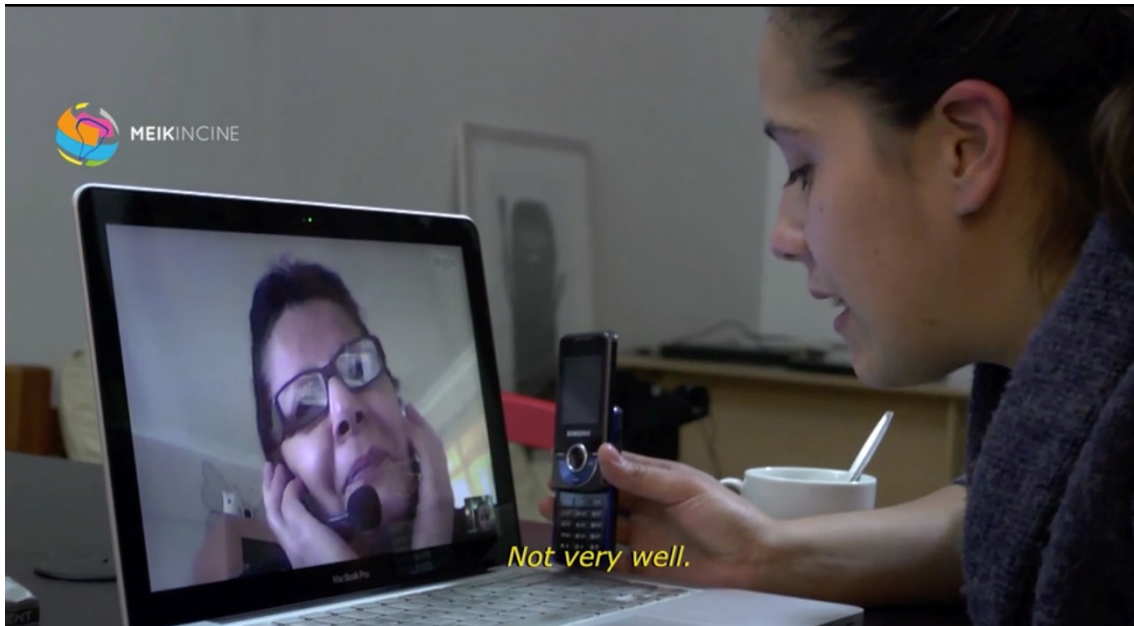
Fotograma de *Amazona* (2016) de Claire Weiskopf. Claire y Val, su madre, en una de las escenas de la película.

En este sentido podemos referirnos también al documental *Yo, Lucas* que le apuesta de manera muy particular a lo que puede conseguir el cuerpo del realizador como catalizador de la historia. En él, el director graba una serie de conversaciones con sus exparejas en la cama. En estas conversaciones íntimas aborda la historia de la relación, los motivos por los que ésta llegó a su fin y la manera en la que esas mujeres vivieron las consecuencias de su alcoholismo y desenfreno. En el documental, el autor tiene también conversaciones difíciles con su madre en las que aparece con ella frente a la cámara.



Fotograma de *Yo, Lucas* (2018) de Lucas Maldonado. Lucas y una de sus exparejas conversando en la cama.

La idea del cuerpo frente a la pantalla hace pensar en documentales de otros países latinoamericanos como *El pacto de Adriana* (2017) de la directora chilena Lissette Orozco. Este documental explora la historia de la tía de la directora quien trabajó con la policía política de Pinochet. Este relato es particular ya que aborda la historia familiar de un victimario, a diferencia de las múltiples historias que presentan la perspectiva de las víctimas de las dictaduras a las que se hizo referencia al inicio de este texto. Aquí, el cuerpo de la directora aparece frente a la cámara conversando con la tía, quien niega haber conocido casos de tortura y desaparición. La tía evade la justicia y sale del país, así que parte de las conversaciones se realizan a través del computador. Incluso en esas escenas, la directora decide incluir el propio cuerpo en la pantalla. También podemos pensar en el documental *108 Cuchillo de palo* (2010) de la realizadora paraguaya Renate Costa. En él se investiga la historia de su tío, quien sufrió la represión de la dictadura de Stroessner por ser homosexual. Además de la investigación sobre esta historia, el documental ofrece secuencias en las que ella conversa con su padre sobre temas difíciles como la homofobia, la religión y la posición de la familia frente al tío. En esas secuencias, la directora decide ubicarse frente a la cámara y compartir el recuadro con el padre.



Fotograma tomado de *El pacto de Adriana* (2017) de Lissette Orozco. Lissette y su tía siguen las conversaciones a través del computador.

Estos relatos tienen en común hacer partícipes a los espectadores de una investigación en desarrollo en la que las piezas claves de la historia van apareciendo poco a poco. En muchos de ellos se exploran historias familiares difíciles y la presencia del cuerpo del documentalista en el recuadro logra reacciones particulares de los otros personajes. En este sentido, el cuerpo no es simplemente un dispositivo narrativo, sino que se presenta como una parte necesaria de la historia, un detonante de situaciones y reacciones.

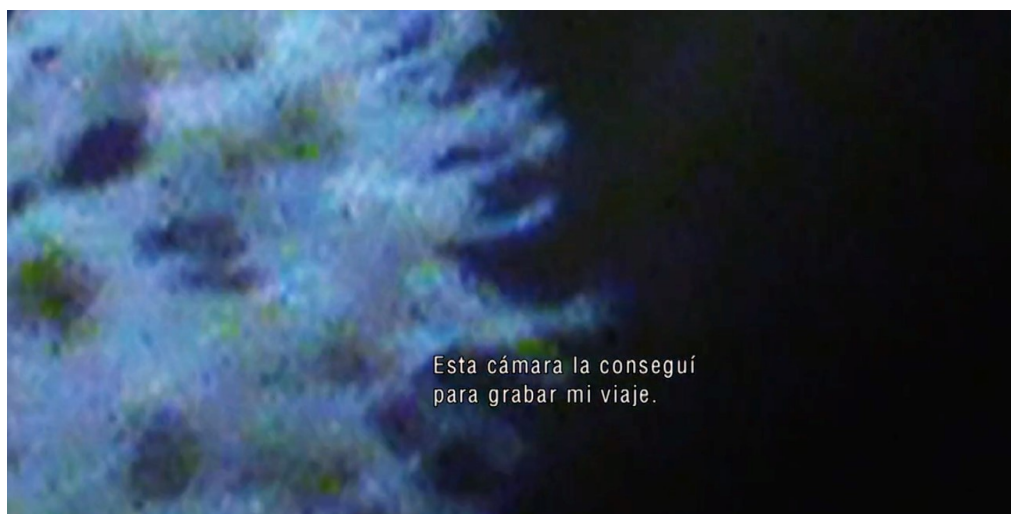
Cuerpo y archivo

Muchos de estos autorretratos proponen una relación estrecha entre imagen y memoria ya que a través de ellos se busca acceder a un pasado que continúa siendo parte determinante en la construcción de la identidad de los autores. En ellos el material de archivo es un recurso ampliamente usado bajo múltiples formas, como fotografías, películas caseras en diferentes formatos, recortes de periódico, noticieros. De hecho, la tecnología ha permitido crear un amplio acervo de materiales audiovisuales personales y familiares que se vuelven materia prima de muchos de estos relatos.

La materialidad del archivo juega un papel importante en la construcción de la veracidad de una historia; de hecho, el archivo es una de las señales de realidad que más fácilmente

reconocemos, como nos lo ha demostrado de manera juguetona, en reiteradas ocasiones, el falso documental.¹³ Pero, más allá de su uso ilustrativo y demostrativo, es sugerente pensar la relación del archivo con el cuerpo. De hecho, el cuerpo ofrece una materialidad sobre la que se apoya el lenguaje cinematográfico. La representación de su ausencia puede ser también una invocación y un reclamo.

Juan Soto en *La parábola del retorno* cuenta el viaje ficticio de un personaje que, tras 30 años de exilio regresa al país a raíz de los diálogos de paz del gobierno con la guerrilla de las FARC. El relato parte de la historia del tío, quien siendo chófer del líder presidencial Bernardo Jaramillo Ossa de la Unión Patriótica, fue asesinado. La narración se desarrolla en primera persona a través de títulos en la pantalla y las imágenes están compuestas por material de archivo familiar. En este caso no hay cuerpo ni voz; es un personaje del que quedan solo las memorias fantasmagóricas. La ausencia del cuerpo habla del cuerpo desaparecido y de la violencia. Por otro lado, en *Los Rubios*, de la argentina Albertina Carri, el cuerpo de la directora es suplantado por el cuerpo de una actriz en un intento por evidenciar las trampas que tiende la reconstrucción de la memoria como una promesa de acceder a un pasado que está para siempre perdido.



Fotograma tomado de *La parábola del retorno* (2016) de Juan Soto. Imágenes de un archivo casero acompañadas de texto en la pantalla hablan de la ausencia del cuerpo del personaje.

¹³ Los archivos fotográficos familiares, los videos caseros y las grabaciones de audio ofrecen texturas y señales de imperfección que ayudan a reforzar el sentido de que son verdaderos. Los falsos documentales han jugado a crear esas señales de imperfección que asociamos a lo real.

El pasado que se construye

Como se ha visto, el autorretrato en el cine reitera continuamente su relación con la realidad a través de elementos como la voz, el cuerpo y el archivo. En este sentido, la autorrepresentación funciona como un eficaz recurso retórico y el cuerpo se ofrece como prueba material, como mecanismo para reclamar la verdad; pero también puede ser un agente movilizador y provocador en el desarrollo de las historias.

Volviendo al artículo de Renov sobre la pedagogía del cine documental, otro de los propósitos que el autor identifica es la posibilidad de preguntarse con el documental cómo se escribe la historia, cuáles son los métodos que se utilizan y los procesos de selección que se llevan a cabo para llegar a una visión particular del pasado. Al respecto, Renov habla del cine doméstico y de la posibilidad de estimular en los estudiantes un diálogo sobre la historia como una experiencia vivida más que como un evento público. Estas autobiografías y autorretratos proponen necesariamente una reflexión en torno a la construcción de la historia y la memoria colectiva ya que las historias personales de los autores permiten entender la manera en la que eventos históricos son experimentados por individuos concretos. En ese sentido, evidencian procesos de negociación, selección y olvido que han llevado a una particular visión colectiva del pasado.

Michael Pollak (1989) abordó en su investigación sobre la memoria la diferencia entre la memoria oficial, o lo que él llamó «memoria encuadrada», y las historias individuales o personales. La memoria de un grupo, afirmaba el autor, es el resultado de un proceso de negociación en el que se concilia la memoria colectiva con las memorias individuales. Sin embargo, las memorias individuales tienen la capacidad de poner en evidencia los límites de encuadramiento de la memoria colectiva, señalando lo que se ha callado o ignorado en el proceso, confrontando la memoria encuadrada y entrando en tensión con ésta (Ibid:28). Los autorretratos documentales a los que se ha hecho referencia en este texto ponen a dialogar las experiencias individuales con la memoria colectiva de los países en los que se originan, así como de la región; al hacerlo señalan aspectos que se han dejado de lado, ignorado o callado en la construcción de los relatos colectivos. El cine documental enunciado en primera persona se ofrece como un potente vehículo para compartir esas experiencias.

Bibliografía

Pollak, Michael. 1989. *Memoria, olvido y silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Ediciones Al margen. Buenos Aires, 2006.

Renov, Michael. 2011. "Teaching documentary: toward a goal-centered pedagogy of the documentary film" En: *Revista Significação*, nº35.

Renov, Michael. 2008. "First Person Films: some theses on self-inscription". En: *Rethinking Documentary: New Perspectives and Practices*. Austin, Thomas y de Jong, Wilma (eds.) Open University Press.

Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography. The work of film in the age of video*. Duke University Press.

Schefer, Raquel. 2008. *El autorretrato en el documental: Figuras/ Máquinas /Imágenes*. Universidad del Cine. Buenos Aires.

Sierek, Karl. (1992). «Voz, guía tú el camino. El lado sonoro del ensayo fílmico». En: *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Antonio Weinrichter (ed.). 2007. Punto de vista. Navarra.

Filmografía

108, cuchillo de palo (2010) Renate Costa

Amazonas (2016), Claire Weiskopf

Ciro y yo (2018) Miguel Salazar

Cesó la horrible noche (2015) Ricardo Restrepo

Des(A)mparo (2004) Gustavo Fernández

Economías de Imágenes de Guerra: Resonancias (2019) Claudia Salamanca

El pacto de Adriana (2017) Lissette Orozco

En el taller (2016), Ana Salas

Home, el país de la ilusión (2016) de Josephine Landertinger

Inés, recuerdos de una vida (2013), Luisa Sossa

La impresión de una guerra (2015) Camilo Restrepo

La parábola del retorno (2016) Juan Soto

Looking for (2012) Andrea Said

Los fantasmas del Caribe (2018) Felipe Monroy

My way or the highway (2018) de Silvia Lorenzini

Pizarro (2016) Simón Hernández

Smiling Lombana (2019) Daniela Abad

Todo comenzó por el fin (2016) Luis Ospina

Yo, Lucas (20018) Lucas Maldonado