

DEL VIDEOACTIVISMO AL DOCUMENTAL DE CREACIÓN COLABORATIVO. CO-AUTORÍA EN 5 CÁMARAS ROTAS Y PARA SAMA

FEDERICO PRITSCH

INTRODUCCIÓN

Con las transformaciones tecnológicas del vídeo digital y las nuevas formas de distribución en internet, las experiencias videoactivistas aumentaron notoriamente en el s.XXI. Definidas como «prácticas sociales de comunicación audiovisual utilizadas como recursos de intervención política por actores ajenos a las estructuras de poder dominantes –sujetos del contrapoder– con un objetivo de transformación ejecutable a través de distintos fines tácticos» (Gaona y Mateos, 2015: 124) han sido una herramienta distintiva de algunos movimientos de la pasada década como los surgidos en la Primavera Árabe, el Movimiento 15M en España o el Occupy Wall Street en EEUU, entre otros (Sierra y Montero, 2015).

Algunas de estas experiencias han contado con procesos creativos de largo alcance, que a partir de su archivo videoactivista se han construido como películas cinematográficas, considerando nuevos

abordajes estéticos y ampliando los espacios habituales de circulación de su producción.

En este trabajo propongo el estudio de caso de dos films documentales de la última década, que surgieron a partir de una práctica videoactivista de sus protagonistas, y que con el correr de los años encontraron potencial para utilizar el material generado y construir un largometraje de cine documental. Se trata de *5 cámaras rotas* (5 Broken Cameras, Emad Burnat y Guy Davidi, 2012) y *Para Sama* (For Sama, Waad Al-Kateab y Edward Watts, 2019), dos documentales que abordan conflictos sociales de enorme actualidad, como la disputa territorial en Cisjordania y la guerra civil en Siria. En ambos casos, ante la posibilidad de convertir el archivo generado durante años en un largometraje, se acudió en esa etapa a un co-director externo a la comunidad protagonista, con formación y experiencia cinematográfica.

5 cámaras rotas muestra la resistencia del pueblo de B'ilin (Palestina) ante la ocupación de sus

tierras por parte de asentamientos israelíes en áreas históricamente utilizadas para el cultivo por la comunidad, y más adelante un muro que divide ambos estados. Emad Burnat, campesino de B'ilin y aficionado al registro en vídeo de los eventos familiares y sociales de su comunidad, compra su primera videocámara en 2005 y a lo largo de ocho años filma las movilizaciones de su pueblo y la represión por parte del ejército israelí.

Para Sama cuenta las peripecias de su protagonista y directora, Waad al-Kateab, durante cinco años de conflicto bélico en la ciudad de Alepo, en Siria. El film se presenta como una carta para su hija Sama —nacida en medio de la guerra— y el dilema que enfrenta la protagonista y su familia entre resistir o abandonar el país para salvaguardar sus vidas. Waad trabaja como periodista corresponsal para medios británicos y centra sus registros audiovisuales en el hospital que dirige su marido, testigo de las brutales consecuencias de la guerra.

Los dos casos comenzaron sus procesos de filmación como defensa ante la violencia y represión, como muestra de resistencia, siendo su material utilizado por diferentes medios de prensa internacionales que cubrían los respectivos conflictos (Kostrz, 2016; Hasday, 2019; POV, sf). Estas prácticas videoactivistas fueron reconfiguradas una vez concebidas como piezas de una película de cine documental que, sobre gran parte del mismo material antes utilizado por reportajes televisivos, construyeron otro tipo de formas estéticas y lenguaje en su proceso de montaje y tratamiento documental.

Me interesa estudiar estos films en relación a sus procesos de producción discursiva, los elementos narrativos y estéticos implicados en el pasaje de una práctica videoactivista a una producción de cine documental. Tomaré en cuenta aspectos del análisis de films (Cassetti & Di Chio, 1991) y de la narratología (Gaudreault & Jost, 1995), así como el análisis hemerográfico sobre el proceso de realización —artículos, entrevistas y notas en la prensa so-

bre los films—. ¿Qué recursos proponen estas obras en relación al tratamiento del archivo filmado por sus protagonistas? ¿Cómo se ha trabajado desde el montaje para construir una forma cinematográfica? ¿En qué medida la adición de un sujeto externo a la comunidad con experiencia y formación en cine fue necesaria para poder concretar la obra y lograr una visibilidad a nivel internacional? ¿Qué tipo de negociaciones y tensiones generó esta colaboración? ¿Cómo construyen estos films procesos de memoria en torno a conflictos políticos y sociales recientes vividos en primera persona por sus protagonistas y directores?

En un primer apartado, me centraré en el análisis de las perspectivas enunciativas de cada documental, el uso de la voz en *off* como recurso estructurante que conjuga la dimensión personal con la histórica/política, su carácter testimonial y su repercusión en la construcción de memoria. En el segundo apartado, propongo un análisis del proceso de co-dirección que atravesaron ambos documentales y de los elementos estéticos y narrativos que transforman el registro videoactivista inicial en un film de cine documental en primera persona.

VOCES SUBALTERNAS EN PRIMERA PERSONA

Tanto *5 cámaras rotas* como *Para Sama* están construidas con un material filmado por sus protagonistas durante varios años. Si bien el montaje es en el cine la instancia clave en la construcción del discurso que resignifica el sentido de cada plano por separado a través de su articulación, en estos casos orquesta el discurso a partir de un material que en el momento de su filmación aún no era concebido como pieza de una película; compone una trama de sentido compleja que conjuga la experiencia personal en primera persona de sus protagonistas/realizadores con una dimensión política, social e histórica sobre el conflicto que viven sus comunidades. La voz en *off* juega en ambas obras un papel fundamental como hilo que articu-

la una materialidad heterogénea y construye un discurso a partir de su yuxtaposición con las imágenes y sonidos que componen el archivo.

Lejos de describir y argumentar desde una pretensión de objetividad acerca de los sucesos que muestra el film, la voz en off se coloca desde un lugar reflexivo y afectivo. No busca afirmar verdades absolutas, sino la verdad sentida por su protagonista, desde su propia experiencia. Genera preguntas, siembra dudas, hilvana las dimensiones personales con las históricas y coloca tópicos universales como la memoria, la lucha contra la opresión, la paternidad/maternidad o el futuro construido para las futuras generaciones.

5 cámaras rotas comienza con la narración en off del protagonista y co-director, Emad Burnat, quien nos introduce a algunos ejes centrales del documental, como la importancia de filmar como acto de memoria y como aporte a la resistencia. Mientras vemos imágenes vertiginosas de una cámara que parece desvanecerse, sonidos de gritos, corridas y disparos —junto a una música suave y enigmática de un sitar— escuchamos por primera vez:

«He vivido demasiadas experiencias / que se grabaron en mi cabeza como llama ardiente. / Dolor y alegría. / Miedo y esperanza. / Todas están mezcladas. / Es-

Imagen I. Fotograma de 5 cámaras rotas. Emad muestra sus cinco cámaras



toy perdiendo el rastro. / Las viejas heridas no tienen tiempo para sanar. / Las nuevas heridas las cubrirán. / Así que las filmaré para mantenerlas en mi memoria» (00:00:45' - 00:01:22').

Las caóticas imágenes dan lugar a un primer plano de Emad, que descubrimos frente a una mesa donde exhibe las cinco cámaras que tuvo a lo largo del período en el que se desarrolla el documental. Cuenta —también en off— cómo cada una de ellas capturó diferentes etapas del conflicto de su pueblo y de su propia vida.

Mientras vemos imágenes del pueblo de B'ilin, Emad cuenta su vínculo y el de su comunidad con esas tierras, y cómo cuando en 2005 topógrafos israelíes llegaron allí a preparar la construcción de una barrera que les despojaría de gran parte de ellas, comenzó una etapa de resistencia de su pueblo. Ese año coincide con el nacimiento de Gibreel, su cuarto hijo, y la compra de su primera videocámara, que adquirió inicialmente con la intención de registrar a su familia. Resulta significativo el recurso de conjugar un tiempo personal/familiar con un tiempo histórico, político y social. Mientras vemos imágenes de un típico registro familiar de sus hijos en un acto escolar, Emad —en off— relaciona el nacimiento de cada uno de ellos con diferentes etapas del conflicto

en la zona. Brinda información contextual sobre los antecedentes del conflicto al momento de iniciar el relato, pero no desde una voz expositiva e informativa, sino colocando la dimensión afectiva que esos acontecimientos históricos tuvieron en la vida de su familia. Se articula de esta forma el plano político y personal que propone el relato.

Para Sama inicia con fotografías de archivo donde vemos a Waad al-Kateab —protagonista y co-directora— a



Imagen 2. Waad al-Kateab registrando la devastación de Alepo. (Fuente: <https://ambulante.org>)

los 18 años, mientras la escuchamos presentarse en off, en forma de una carta/testimonio para su hija, recurso que guía todo el relato. La imagen de Sama bebé en primer plano y la calmada voz de su madre hablándole y cantándole contrasta con los estruendos que escuchamos en el fuera de campo. Este contrapunto entre la crianza de una niña y el conflicto bélico que les atraviesa acompaña todo el relato.

Vemos la imagen de Alepo desde un dron que sube y supera la altura de los edificios, para luego hacer un paneo de 360° que muestra la devastación de la ciudad, junto a la placa que aporta la referencia temporal: «Julio 2016». La voz en off de Waad contextualiza el estado de sitio que vive la ciudad, impuesto por el régimen sirio y sus aliados, y luego defiende el rol de su protagonista/directora como testimonio:

«Sigo filmando / Me da una razón para estar aquí. / Hace que valga la pena pasar por estas pesadillas» (00:05:35' - 00:05:50').

Vemos imágenes de niños heridos, ensangrentados, atendidos en un hospital en condiciones precarias, muchos de ellos en el piso.

«Sama, hice esta película para ti. / Necesito que entiendan por qué tu padre y yo tomamos las decisiones que tomamos. / Para qué estábamos luchando» (00:06:20' - 00:06:50').

Al igual que en *5 cámaras rotas*, el inicio de *Para Sama* da cuenta del punto de vista a partir del cual se estructura el relato, con una voz en off de su protagonista/directora que articula un material de archivo filmado por ella, un conflicto sociopolítico y una historia personal/familiar como eje vertebrador. La existencia de Sama interpela a Waad en su militancia contra el régimen sirio y su dilema entre continuar la resistencia o huir para cuidar de su hija. El documental se construye, así, como un testimonio audiovisual dirigido a su hija, que apuesta a la construcción de memoria ante un proceso de exterminio y destrucción vividos en Siria.

La presencia de Emad y Waad como directores/protagonistas que conducen el relato nos sitúa como espectadores no ante una autoridad epistémica en términos de objetividad sobre sus respectivos conflictos, pero sí como autoridad en términos de verdad en tanto testigos de la violencia ejercida sobre su comunidad. La primera persona en estos documentales posiciona la enunciación desde un lugar que invoca una garantía de verdad respecto a las injusticias de la guerra.

El discurso-testimonio, como sostiene Renato Prada Oropeza (1986), tiene como objetivo «brindar una prueba, justificación o comprobación de la certeza de verdad de un hecho social previo, interpretación garantizada por el emisor del discurso al declararse actor o testigo –mediato o inmediato– de los acontecimientos que narra» (p. 11).

Como ha caracterizado Bill Nichols (2001) respecto al modo documental performativo (p. 233), en estos casos los realizadores no solamente participan activamente dentro del mundo que retratan, sino que directamente lo protagonizan. Hay una pulsión muy fuerte en la necesidad de contar los padecimientos vividos en sus respectivas comunidades, que en el propio relato de sus películas se pone de manifiesto como instancia que les da fuerza para continuar con sus luchas.

Emad ocupa dentro de su pueblo el rol de registrar las movilizaciones y la represión del ejército. En algunas oportunidades el material filmado es utilizado para levantar la moral de la comunidad y recobrar la mística de su lucha, así como para brindar material de archivo a medios informativos que cubrían el conflicto en la zona. A medida que avanza el documental, la sensación de protección que el protagonista sentía al estar detrás de su cámara empieza a desvanecerse, quedando en evidencia su propia vulnerabilidad ante la violencia. La tercera de sus cámaras se rompe al quedar incrustada una bala entre la lente y la carcasa. Sobre la mitad de la película, el ejército ingresa a su casa en medio de la noche y lo arrestan acusado de haber lanzado piedras contra soldados en una

manifestación. Emad es encarcelado unos días y luego debe cumplir arresto domiciliario por un tiempo.

La voz en off cumple aquí una función reflexiva que recorre los dilemas y potencialidades del registro audiovisual, los riesgos que implica, pero también su rol político como testimonio. Mientras lo vemos en la soledad de una casa en las afueras de B'ilin donde cumple la prisión domiciliaria, yuxtapuesto a imágenes subjetivas desde la ventana de una bandada de aves volando, Emad reflexiona sobre la exposición y riesgo que ha tenido por su práctica videoactivista, pero lejos de sentirse disuadido, esto genera un proceso de concientización y reafirma su identidad como testimonio, así como su compromiso por seguir adelante.

«*La naturaleza me da una nueva vitalidad. / Sé que tengo un propósito en la vida. / El precio puede ser alto / pero el camino que he elegido es el indicado para mí. / Es mi destino*» (00:54:44' - 00:55:00').

Se trata de un punto de no retorno del protagonista, que está dispuesto a asumir los riesgos, pero no abandonará su práctica. El testimonio se presenta como un rasgo fundamental de su videoactivismo, que construye la memoria de la comunidad al tiempo que se constituye como una forma personal de enfrentar el trauma de la violencia sufrida.

La figura de su hijo Gibreel, que nació con la llegada de su primera videocámara, es construida en el relato como metonimia de las infancias que han crecido en estrecho vínculo con la violencia del conflicto. En una de las escenas finales,

EL TESTIMONIO SE PRESENTA COMO UN RASGO FUNDAMENTAL DE SU VIDEOACTIVISMO, QUE CONSTRUYE LA MEMORIA DE LA COMUNIDAD AL TIEMPO QUE SE CONSTITUYE COMO UNA FORMA PERSONAL DE ENFRENTAR EL TRAUMA DE LA VIOLENCIA SUFRIDA

tras una pequeña conquista por parte de B'ilin en la que se logró el desmantelamiento de la barreira por orden de la Corte Israelí, volvemos a los planos del inicio en que Emad presenta sus cinco cámaras rotas sobre una mesa. Estas cámaras, herramientas con las que ha registrado y construido la memoria de este conflicto, son al mismo tiempo evidencia y objetos de memoria en sí mismas, prueba de su existencia. Al tiempo que cumplen una función testimonial de gran relevancia, nos llevan a un plano metafílmico, enfrentándonos a los propios medios de producción de las imágenes de la película.

En las escenas finales de *Para Sama* Waad se pregunta por los posibles traumas de su hija y defiende la decisión de haber permanecido hasta cuánto pudieron en Alepo, resistiendo la opresión del régimen sirio. Nuevamente embarazada y tras un ataque al nuevo hospital que habían logrado instalar, finalmente toman la decisión de salir del país al igual que muchas personas de su entorno que ya no pueden soportar el inminente riesgo de morir. Waad se lleva consigo las centenas de horas de material filmado a lo largo de ese período, con la esperanza de poder visibilizar el horror perpetrado en su país y sensibilizar a la comunidad internacional para impulsar algún tipo de cambio a esa situación.

El film culmina con la concreción de su exilio y el nacimiento de su segunda hija. Mientras vemos imágenes a modo de *flash* de momentos de lucha, camaradería y dignidad registrados en esos cinco años, Waad, en off, cierra su carta a Sama.

«Si pudiera retroceder el tiempo / haría exactamente lo mismo. / Aún si nunca logro recuperarme del trauma. / No me arrepiento de nada. / No puedo esperar a que crezcas, Sama / para contarte cómo te sientes. / Quiero que sepas que luchamos por la causa más importante de todas. / Para que tú y todos nuestros niños no tengan que vivir / como hemos vivido nosotros. / Todo lo que hicimos fue por ti» (01:31:20' - 01:32:55').

Esa escena final, filmada con un dron en las calles en ruinas de Alepo, parte de un plano cerrado



Imagen 3. Afiche promocional de *Para Sama*. (Fuente: <https://www.imdb.com>)

que se eleva desde los pies de Waad hasta mostrar en plano medio frontal a Sama, sobre ella en un portabebés. En su mano, Waad sostiene su cámara. Se da paso a un plano cenital que sube hasta mostrar en la devastada ciudad. Estos planos sintetizan la conjunción de las dimensiones de su protagonista como madre y testimonio, así como el diálogo entre lo personal y lo público, la historia individual/familiar y la historia de la guerra civil en Siria que propone el film.

Las obras analizadas construyen discursos históricos a partir de los sujetos posicionados como agentes enunciadores. Exploran la construcción de memoria por fuera de los esquemas totalizantes propios del cine documental clásico; lo hacen a

partir de una voz *abierta*, aquella perspectiva enunciativa en la que se propone «una concepción del mundo distintiva, en la cual la realidad es incognoscible, los sujetos inefables, y los eventos se suceden unos tras otros sin resolución posible» (Plantinga, 2014: 108). Pablo Piedras (2014) considera que el giro que el documentalismo contemporáneo ha hecho hacia la primera persona ha cambiado las formas de representar a los otros, posibilitando el ejercicio de «una política de la identidad sobre la base del diálogo entre minorías y semejantes, insituyendo una ética del contacto intersubjetivo por sobre las certezas que brindaban los sistemas explicativos del mundo totalizantes» (2014: 233-234). El lugar de Emad y Waad como sujetos protagonistas le brindan al relato una garantía de verdad, no desde una certeza epistémica sino desde la subjetividad de su experiencia personal. Como manifiesta René Jara (1986) en relación al testimonio:

«La visión de los vencidos y de los sin voz, más que el testimonio de una derrota o de una acción de heroísmo, traza, desde el dolor y el ruido de la batalla, un proyecto de futuro. Ellos saben que los archivos de la humanidad son siempre más completos que las recopilaciones de la más ambiciosa de las historiografías» (p. 2).

Este lugar de enunciación, por otra parte, nos aleja de un posible tono sensacionalista en el que el dolor de los otros se convierte en «una forma de espectáculo mediático» que «provoca risa y gozo, en vez de tristeza o indignación» (Ahmed, 2015: 66). Si coloca el dolor y la opresión de protagonistas y sus comunidades en un terreno que nos interpela, que invita a transformar la indignación en estímulo de esperanza a través de la resistencia. Interviene la palabra, pero también —y, sobre todo— los propios cuerpos, concibiendo el relato cinematográfico desde los afectos y la performatividad de las imágenes (Soto Calderón, 2020).

Waad al-Kateab ha manifestado que su proceso de filmación ha sido una forma de involucrarse desde un lugar de activista, y que confía en que su material pueda ser utilizado no sólo para con-

cientizar a la sociedad, sino también como insuimos para futuros procesos judiciales (al-Kateab en Hasday, 2019). La película ha sido premiada y nominada a varios premios, incluido el de Mejor Documental en Cannes en 2019, varios BAFTA en el Reino Unido en 2020 y la nominación a los Premios Oscar como Mejor Largometraje Documental. Asimismo, ha sido emitida por varios canales de televisión y ha estado disponible varios años en la plataforma de streaming Netflix.

En el caso de *5 cámaras rotas*, el alcance y recepción que ha logrado siempre estuvo presente como objetivo estratégico para visibilizar las violaciones a los derechos humanos que se estaban cometiendo en Cisjordania y disputar sentidos políticos en la esfera pública para que la causa palestina sumara nuevos aliados (Robbins, 2012b). El documental logró una circulación mundial muy significativa: participó en numerosos festivales destacándose su premiación en el Festival Internacional de Documentales de Ámsterdam (IDFA), Cinéma du Réel, el Festival de Sundance, los Premios Emmy y nominada a los Premios Oscar como Mejor Largometraje Documental. Fue estrenada en cines en varios países y contó con circulación en DVD y canales de televisión (IMDB, s/f).

DEL REGISTRO VIDEOACTIVISTA A LA CO-AUTORÍA CINEMATOGRAFICA

Emad Burnat no concibió sus registros como parte de un potencial film hasta 2009, cuando contactó a Guy Davidi —activista y documentalista israelí a quien conoció en las movilizaciones de B'ilin— para pedirle ayuda y hacer juntos el documental. Emad no contaba con formación específica en cine ni fotografía; era un campesino que a través de sus diferentes videocámaras registró en primera persona el proceso de conflicto de su territorio y cómo fue vivido por su comunidad. Davidi, que venía de realizar un documental sobre la crisis del agua en la zona de Cisjordania, en un principio tenía dudas sobre si valía la pena embarcarse en

un nuevo documental sobre ese conflicto abordado ya en varios films y reportajes televisivos. Pero entendió que el enfoque personal que se podía construir a partir del archivo y presencia de Emad como co-director/protagonista permitía un tratamiento distintivo y potente (Kostrz, 2016).

A partir de las casi 800 horas de filmación que tenía acumuladas Emad, emprendieron un arduo trabajo de definir la película entre tantas posibles, en un proceso de montaje y escritura de guion que llevó varios años. En una primera etapa Davidi se llevó el material para visionar, probar posibilidades con el montaje y algunas ideas de estructura, proceso que duró dos años. Durante ese tiempo, Emad continuaba filmando los nuevos acontecimientos, que se volvían cada vez más intensos. Luego tuvieron un período de trabajo conjunto de edición y definición del guion, entre los que trabajaron en la escritura de la narración en off. Finalmente —en una tercera etapa de montaje— trabajaron junto a la editora francesa Véronique Lagoarde-Ségot durante un mes en París (Robbins, 2012a).

En un principio Emad se oponía a un tratamiento en primera persona: le generaba incomodidad que una lucha colectiva tuviese un protagonismo tan centrado en él mismo como realizador. «La lucha del pueblo palestino es colectiva, y tenía miedo de que esta decisión no fuera comprendida por los palestinos, que fuera percibida como una voluntad de ponerme a mí por delante» (Emad Burnat en Kostrz, 2016). Para Davidi, la única forma de generar una película diferente sobre un conflicto tan mediatisado era abordándola desde la experiencia personal. Por su parte, Waad al-Kateab tampoco tenía en mente hacer una película mientras filmaba el archivo que luego fue parte de la obra (BFI, 2020). Cubría la batalla de Alepo como periodista ciudadana para el Canal 4 de la televisión británica¹, y como práctica de resistencia videoactivista. Cuando se llevó sus discos duros al exterior, desde Canal 4 la pusieron en contacto con el cineasta Edward Watts, quien se

sumó al proyecto como co-director. Cuenta que tuvieron largas discusiones para ir seleccionando y descartando material. Watts señala que una apuesta fuerte de su trabajo fue la búsqueda de universalidades para definir la historia: el dilema de quedarse o irse, la maternidad, etc.

«Fue una experiencia intensamente emocional y también vino con un sentimiento real de responsabilidad, ya que nos comprometimos a hacerlo bien, para asegurarnos de que estas vidas increíbles que [Waad] había dejado y los archivos que ella reunió llegaran a las personas de la manera en que creo que podría impactar» (Watts en Hollywood First Look, 2019).

Al igual que con Emad en *5 cámaras rotas*, a Waad no le gustó al inicio que el abordaje fuera desde lo personal: quería que fuera sobre la gente que resistía, sin focalizarse tanto en ella como individuo. Pero más adelante entendió que desde lo personal se podían contar las historias de toda su comunidad (Watts en Cineuropa, 2019).

La entrada de los co-directores en ambas películas supuso la proyección de un archivo producido por sujetos sin formación específica en el campo del cine, hacia una obra cinematográfica capaz de llegar a circuitos que trascienden el ámbito comunitario y conectan con un público más amplio. Esto llevó a pensar en estrategias narrativas y estéticas a partir de una materialidad testimonial en la que los protagonistas/directores están directamente implicados. El archivo cumple de esta forma una función de *mostración* que nos enfrenta a la experiencia a través de los cuerpos de sus propios protagonistas como testigos en lugar de recurrir a entrevistas testimoniales o a un archivo de carácter institucional para abordar la memoria de los acontecimientos.

Podemos suponer que la co-autoría implicada en *5 cámaras rotas* y *Para Sama* contó con una división de roles vinculados a la *mostración* —como instancia de producción del registro durante varios años— y a la *narración* —como instancia de montaje y definición de la estructura²—. Si bien

queda claro que no hubo una división de roles estricta –sino más bien una dinámica dialogada y negociada— las entrevistas recogidas parecerían dar cuenta de que los co-directores externos a la comunidad estuvieron enfocados particularmente en la construcción de una estructura dramática y el uso del montaje para la definición del discurso y la estética de las obras, respetando el punto de vista de los protagonistas.

Según ha afirmado Davidi, la co-dirección implicó roles y funciones diferenciadas en la que se llevó adelante un trabajo compartido pero cuyo rol

Imagen 4. Estructura dramática de 5 cámaras rotas (Fuente: Elaboración propia)

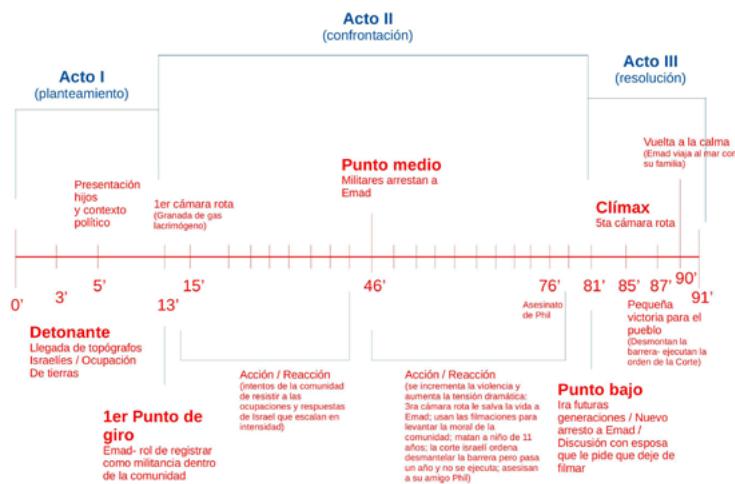
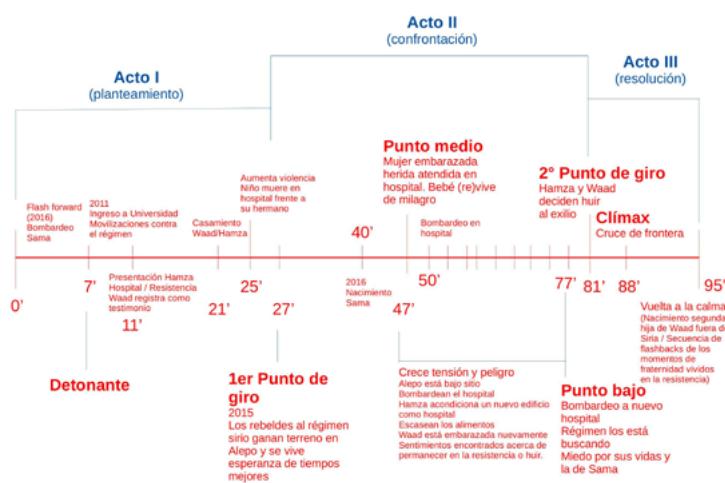


Imagen 5. Estructura dramática de Para Sama (Fuente: Elaboración propia)



de montaje y definición de la estructura y guion estuvo a cargo de él, mientras que el material fue producido por Emad, quien se constituye como el sujeto de enunciación del documental (Serrano, 2013).

Si nos detenemos en un análisis de la estructura dramática de ambas películas, podemos observar que cuentan con estructuras muy cercanas al diseño narrativo clásico desarrollado para el caso del cine por estudiosos y manualistas de guiones cinematográficos como Syd Field (1995) o Robert McKee (2002)³. En las siguientes gráficas se desglosa la estructura de las dos películas analizadas, considerando los puntos argumentales en relación a la línea de tiempo de cada película.

A pesar de tratarse de documentales que experimentan con un archivo en primera persona desde la urgencia de quienes viven directamente la opresión, se construye en ambos casos una estructura clásica con tres actos bien diferenciados a partir de puntos de giro, así como un punto medio, clímax y una secuencia final de vuelta a la calma. Este es un aspecto muy significativo respecto al pasaje de un registro videoactivista hacia un lenguaje cinematográfico que genera una nueva discursividad. Tal como plantea Javier Campo (2015) en su distinción entre documentos audiovisuales y cine documental, en este último el material se reconfigura «de acuerdo a parámetros estéticos cinematográficos que superen el grado de registro de la realidad. Esto es, en un comienzo imágenes, y luego también sonidos, que no solamente funcionan como un registro de lo real, sino que también lo ordenan, modifican temporal y espacialmente, fragmentan y modifican los sucesos; en definitiva, elaboran discursos» (p. 5).

Resulta particularmente revelador el hecho de que los textos de la voz en off que narra Emad hayan sido escritos por Davidi (Robbins, 2012a). En este punto podríamos poner en cuestión hasta dónde este tipo de procesos reivindica la mirada/voz del pro-

tagonista, y en qué medida el co-director externo no termina imponiendo la suya. Pero, en definitiva, también nos habla de un proceso transculturador⁴ (Rama, 1982; Pritsch, 2021;2025), de construcción colectiva, de un diálogo de subjetividades y saberes. Determinar la autoría de tal o cual instancia dentro del proceso creativo resulta difícil cuando este parte de un vínculo y construcción de varios años. Si bien podemos analizar que Emad Burnat fue el principal fotógrafo del documental y Guy Davidi quien ayudó a su estructura y montaje, el film en su dimensión integral no sería tal sin su esencia co-autoral, en la que ambas miradas se complementan para generar un enfoque personal y al mismo tiempo construir universalidades que han permitido un alcance internacional en el público.

«Si digo que escribí el texto, sí, es cierto, pero me inspiré en Emad. Entonces hay una especie de atmósfera de hacerlo juntos, y eso es importante para nosotros (...) Escribí el texto, pero es una interpretación de él [Emad]. (...) Fue algo que hicimos juntos durante varios años» (Davidi en Robbins, 2012a).

En su ensayo sobre las formas colaborativas del cine documental, Jay Ruby (1991) considera que, si bien la mayoría de los documentales son para sus realizadores medios en los que expresan su mirada sobre el mundo que habitan, muchos cineastas han intentado traslucir la mirada de los actores sociales protagonistas, asumiendo el rol de darle voz a quienes no la tienen y están excluidos de los medios de producción cinematográficos. Considera que las películas producidas de forma colaborativa o realizadas por los propios sujetos protagonistas son significativas porque representan un acercamiento diferente a las prácticas dominantes, en las que ciertas minorías tradicionalmente excluidas del «control de los medios para imaginar el mundo» tienen la posibilidad de manifestar su punto de vista (p. 50). A partir de la puesta en crisis de la representación de minorías oprimidas y marginadas desde una posición social dominante –vinculada a los procesos decoloniales– señala que algunos teóricos y cineastas han

encontrado en las autobiografías o películas personales una posible solución en las que «el yo y el otro se entrelazan» (p. 52). Entre los extremos de la representación desde un lugar dominante y los documentales realizados por las propias comunidades, rescata la posibilidad de

«localizar una tercera voz: una amalgama de la voz del hacedor y la voz del sujeto, mezcladas de tal manera que fuera imposible discernir qué voz domina la obra. En otras palabras, películas donde las visiones desde adentro y desde afuera se fusionan hacia una nueva perspectiva» (p. 62).

El proceso de co-autoría en las obras analizadas implicó por otra parte un cambio en la modalidad de producción, al incorporarse productoras profesionales, que incluyeron el trabajo con montajistas, la composición de música original, la posproducción de imagen y sonido, así como –una vez culminadas las películas– la planificación de la etapa de distribución a escala global, apostando a la participación en festivales y la comercialización a nivel internacional y por plataformas streaming.

CONCLUSIONES

Tanto *5 cámaras rotas* como *Para Sama* se construyeron a partir de un material filmado por sus protagonistas a lo largo de varios años, con diferentes registros realizados como una forma de videoactivismo ante la situación de opresión vivida en sus respectivas comunidades. Dicho material fue utilizado en varias oportunidades por diferentes medios de prensa internacionales que cubrían esos conflictos. Una vez que el proceso creativo comenzó a concebirse como película de cine documental, ese material antes utilizado por reportajes televisivos o en proyecciones comunitarias se reconfiguró como pieza para construir otro tipo de formas estéticas y lenguaje.

La apuesta a la primera persona testimonial es sin dudas un elemento diferencial para los dos films analizados, que los destacan de otros documentales producidos sobre los mismos conflictos.

LOS MODOS DE CREACIÓN COLABORATIVA QUE TUVIERON ESOS FILMS Y LAS FORMAS DEL LENGUAJE CINEMATOGRÁFICO QUE ADOPTARON PARTIERON DEL VIDEOACTIVISMO COMO RESISTENCIA COMUNITARIA Y CULMINARON EN DOCUMENTALES DE CREACIÓN

La forma en que nos sumergimos como público en las vidas de Emad o Waad y sus comunidades es mucho más empática y sentida al conectarnos con un punto de vista íntimo, contado en primera persona. Este abordaje permite, a su vez, un tratamiento profundo y sensible a las problemáticas vividas, diferentes de los enfoques en producciones realizadas desde miradas externas. Los modos de creación colaborativa que tuvieron esos films y las formas del lenguaje cinematográfico que adoptaron partieron del videoactivismo como resistencia comunitaria y culminaron en documentales de creación de gran impacto internacional.

Es probable que no hubieran tenido el alcance y repercusión que consiguieron si no fuera por la colaboración de co-directores externos a los protagonistas que, con su trayectoria y formación cinematográfica, lograron conjugar la mirada personal con estructuras narrativas sólidas y tratamientos estéticos que dieron como resultado obras de visibilidad mundial⁵.

Si bien a lo largo de su historia el cine ha tenido diferentes focos de resistencia respecto a las representaciones dominantes, a partir del s.XXI plantea nuevos caminos de democratización con el desarrollo de nuevas tecnologías que abaratan los costos y facilitan a nuevos sectores de la ciudadanía el acceso a los medios de producción cinematográfica. Sin embargo, el acceso a equipos de filmación no permite por sí solo la creación cinematográfica y mucho menos la posibilidad de lograr una visibilidad que trascienda un circuito

comunitario restringido y pueda colocar sus discursos en la esfera pública.

Las más de 500 horas que filmaron a lo largo de varios años los protagonistas de estas obras –sin formación específica ni trayectoria en el campo cinematográfico– no logran por sí mismas construir un film documental capaz de llegar a amplios circuitos y audiencias como finalmente lograron. La posibilidad de que sujetos que habitan la subalternidad⁶ puedan construir discursos desde el cine, que nos acercan a sus propias miradas sobre las opresiones que viven junto a su comunidad, es novedosa e interpelante respecto a las numerosas producciones que se han realizado sobre los mismos escenarios geopolíticos, pero desde sujetos externos a esa realidad. La llegada de Guy Davidi o Edward Watts como co-directores tuvo un impacto sustancial en la construcción de estas obras, articulando la apuesta a una mirada personal desde sus protagonistas/directores con un conocimiento sobre los recursos y potencialidades del lenguaje cinematográfico.

La crudeza, urgencia y cercanía del testimonio están presentes en el material filmado y los acontecimientos vividos por Emad y Waad. Pero encuentran su forma cinematográfica en el proceso de montaje, en un espacio dialogado y colaborativo con sujetos que no pertenecen al universo de los protagonistas. Estos ofician como mediadores para crear una obra capaz de conectar con un público más allá de las fronteras de B'ilin y Alepo. En ese proceso han tenido que trabajar desde un cuidadoso respeto hacia el punto de vista de sus directores/protagonistas que atesoraban ese material vivido durante años.

El co-director externo ocupa así un rol de mediador entre la mirada subjetiva del director/protagonista y la posibilidad de conectar con una audiencia amplia, potenciando la obra a partir de una trayectoria y conocimientos sobre el lenguaje cinematográfico, articulando la mirada personal y subjetiva de sus protagonistas con una narrativa sólida y elementos universales.

La experiencia de co-autoría en el caso de los documentales estudiados parecería ser una modalidad interesante para que las voces/miradas de sujetos subalternos —históricamente excluidos de la producción cinematográfica— hagan eco en la esfera pública y disputen sentidos simbólicos, sociales y políticos a nivel global. ■

NOTAS

- 1 En 2016, el canal británico Channel 4 News le pidió que produjera una serie de reportajes titulada “Inside Aleppo”. Cabe destacar que por dicha labor ganó un Premio Emmy internacional. A su vez, dichos vídeos cuentan con más de 500 millones de vistas en línea (Lahalle, 2019).
- 2 André Gaudreault y Francois Jost (1995) sostienen que el *proceso de discursivización* *fílmica* incluye dos capas fundamentales de narratividad: la *mostración*, resultado del trabajo conjunto de la puesta en escena y el encuadre en la que se da la articulación entre fotograma y fotograma hasta conformar planos; y la *narración*, resultado del montaje, en el que se articula entre plano y plano para conformar las secuencias (p. 63). Los autores señalan que estas dos capas de narratividad presuponen y se corresponden con dos responsables diferentes para cada instancia: el *mostrador* *fílmico* y el *narrador* *fílmico* (p. 64). Afirman que «en un nivel superior, la voz de estas dos instancias estaría, de hecho, modulada y regulada por esa instancia fundamental que sería el *meganarrador* *fílmico*, responsable del “megarrelato” que es la película» (ídem).
- 3 Field propone la idea de *paradigma*, un esquema conceptual para comprender los elementos de la estructura narrativa clásica. Esta se conforma por tres actos —planteamiento, confrontación y resolución— que están separados por puntos de giro o *plot points*, acontecimientos que cambian radicalmente el sentido de la acción. El planteamiento (o primer acto) consiste en la presentación del protagonista y termina con el acontecimiento que oficia como *nudo de la trama*, y que dará lugar al desarrollo del conflicto: el segundo acto. En este el protagonista se enfrenta a una serie de obstáculos para satisfacer su necesidad dramática. Sobre el final de este acto se llega a un punto de crisis o *punto bajo*, antes de un nuevo *plot point* que dará lugar al acto de resolución. Por su parte, McKee (2002) propone la noción de *arquitrama* para referirse al diseño narrativo clásico, siguiendo principios que se pueden reconocer desde las epopeyas antiguas, retomando el modelo aristotélico de tres actos. Otros puntos argumentales que señalan estos autores son el *Incidente* *incitador* o *detonante*, instancia ubicada en el primer acto que cambia el equilibrio del mundo ordinario del protagonista, donde se plantea la necesidad de resolver el problema principal de la historia; el *punto medio*, o punto de no retorno, que entrelaza la progresión del conflicto del segundo acto; y el *clímax*, momento de mayor tensión dramática, ubicado en el tercer acto, donde los objetivos del protagonista y las fuerzas antagónicas se enfrentan para decantar en una resolución.
- 4 Ángel Rama retoma el concepto de *transculturación* propuesto por Fernando Ortiz (1978) —como el proceso por el cual se combinan rasgos entre dos culturas, se dejan de lado rasgos de la cultura precedente y se adquieren elementos de una cultura externa— y desarrolla el término *transculturadores narrativos* para referirse a un conjunto de escritores que en un proceso de selección, descartes y combinaciones construyen una cultura que al mismo tiempo parte y se diferencia de su cultura propia y de una cultura ajena (Rama, 1982: 47). En anteriores trabajos he propuesto la categoría de *cine transculturador* para pensar aquellas obras en las que, si bien el cineasta se encuentra por fuera de los contextos subalternos representados, prevalece un acercamiento a los puntos de vista de estos sujetos, que se combinan con la propia mirada del realizador (Pritsch, 2025:134).
- 5 Mientras se escribía este artículo, se estrenó y fue reconocida con el premio Oscar a Mejor Largometraje Documental la película *No hay otra tierra* (No Other Land, Basel Adra, Hamdan Ballal, Yuval Abraham y Rachel Szor, 2024), que aborda también el conflicto en Cisjordania, en este caso en la zona ocupada de Masafer Yatta. Al igual que en *5 cámaras rotas*, se trata de un

documental firmado como co-autoría entre cineastas palestinos e israelíes, así como una impronta videoactivista que construyó las bases para un largometraje documental. La nominación y premiación por parte de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood le ha dado a este documental una visibilidad muy significativa a nivel mundial, en el marco de un conflicto que ha acrecentado su violencia en los últimos años, afectando la vida de decenas de miles de personas y desplazando a comunidades enteras.

- 6 Entendida como la trastienda de los espacios de poder en la sociedad, por su relación de clase, raza, género o identidad sexual, entre otras (Gramsci, 1981; Spivak, 1998; Guha, 2002).

REFERENCIAS

- Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de estudios de género.
- Campo, J. (2015). Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad. *Revista Cine Documental*, 11. Recuperado de: <http://revista.cinedocumental.com.ar/pdf/11/11-Art1.pdf>.
- Cassetti, F. & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cineuropa (2019). Waad Al-Kateab, Edward Watts. Directores de For Sama. Recuperado de: <https://cineuropa.org/es/video/372687/rdID/371150>.
- Field, S. (1995). *El manual del guionista*. Madrid: Plot.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Gramsci, A. (1981). *Cuadernos de la cárcel (Tomo 2)*. Ciudad de México: Era.
- Guha, R. (2002). *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Crítica.
- Hasday, A. (2019, 9 de octubre). Waad al-Kateab a filmé tout ce qu'elle a vu à Alep depuis 2011. *SlateFR*. Recuperado de: bit.ly/45mQ4pw.
- Hernández, M. (2013, 17 de febrero). Entrevista a Emad Burnat, director del documental 5 Broken Cameras. *NovAct, Instituto Internacional para la Acción Noviolenta*. Recuperado de: bit.ly/45mQk7Y.
- Hollywood First Look (2019, 3 de agosto). For Sama | Documentary | Interviews with Waad Al-Kateab and Edward Watts". Recuperado de: bit.ly/3Yt4hPn.
- IMDB (s/f). *5 broken Camera*. Disponible en: https://www.imdb.com/title/tt2125423/awards/?ref_=tt_awd.
- Jara, R. (1986). Prólogo. *Testimonio y Literatura*. En R. Jara y H. Vidal (eds.) (1986). *Testimonio y Literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature: pp.1-6.
- Kostrz, M. (2016, 17 de noviembre). *Cinq caméras brisées, du film amateur au docu israélo-palestinien*. *L'OBS, Rue 89*. Recuperado de: bit.ly/47wgebk.
- Lahalle, M. (2019, 8 de octubre). Waad al-Kateab, réalisatrice rescapée d'Alep : 'J'apportais la vie là où seule la mort était semée'. *Madame Figaro*. Recuperado de: bit.ly/3KyL4Gc.
- Mateos, C. y Carmen Gaona (2015). Constantes del videoactivismo en la producción audiovisual. Rastreo histórico (1917-2014) y puntuaciones para una definición. En F. Sierra y D. Montero (coords.), *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas*. Barcelona: Gedisa.
- McKee, R. (2002). *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial.
- Nichols, B. (2001). *Introducción al documental*. Ciudad Autónoma de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Ortiz, F. (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Universidad Autónoma de México.
- POV (s/f) disponible en: <http://archive.pov.org/5brokencameras/>. Consultado el 29 de junio de 2023.
- Prada Oropeza, R. (1986). De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso-testimonio. En R. Jara y H. Vidal (eds.) (1986). *Testimonio y Literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

- Pritsch, F. (2021). Hacia una idea de cine popular. Producción, representaciones y circulación. En G. Remedi (Coord.), *La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya* (pp. 243-286). Montevideo: Zona Editorial.
- Pritsch, F. (2025). *Miradas otras. Cine y subalternidad en el Río de la Plata del nuevo milenio*. Montevideo: Universidad de la República.
- Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Robbins, J. (2012a, 30 de mayo de 2012). Interview With Guy Davidi, 5 Broken Cameras. *Filmlinc Daily*. Recuperado de: bit.ly/3qjKuFD.
- Robbins, J. (2012b, 1 de junio). Interview With Emad Burnat, 5 Broken Cameras. *Filmlinc Daily*. Recuperado de: bit.ly/3ORdmOC.
- Ruby, J. (1991). Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside - An anthropological and documentary dilemma. *Visual Anthropology Review*, 7(2), 49-67. Recuperado de: bit.ly/3s546h4.
- Serrano, P. (2013, 18 de noviembre). Las heridas olvidadas nunca se curan. Así que filmo para curarlas. *Rebelión*. Recuperado de: bit.ly/47rinow.
- Sierra, F. y David Montero (coords) (2015). *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas*. Barcelona: Gedisa.
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Spivak, G. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3(6), 175-235. Recuperado de https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf

DEL VIDEOACTIVISMO AL DOCUMENTAL DE CREACIÓN COLABORATIVO. CO-AUTORÍA EN 5 CÁMARAS ROTAS Y PARA SAMA

Resumen

En este trabajo propongo el estudio de caso de dos films documentales de la última década, surgidos a partir de una práctica videoactivista de sus protagonistas que en una etapa avanzada del rodaje sumaron a co-directores externos a la comunidad para construir un largometraje de cine documental. Se trata de *5 cámaras rotas* (Emad Burnat y Guy Davidi, 2012) y *Para Sama* (Waad Al-Kateab y Edward Watts, 2019), que abordan conflictos sociales de enorme actualidad como la disputa territorial en Cisjordania y la guerra civil en Siria. Me interesa analizar estos films en relación con sus procesos de producción social de sentido, los elementos narrativos y estéticos implicados en el pasaje del videoactivismo al cine documental de creación, sus perspectivas enunciativas y sus procesos de creación colaborativa.

Palabras clave

Videoactivismo; Cine Documental; Creación Colaborativa; Co-autoría; Testimonio; Documental en Primera Persona; *5 Cámaras Rotas*; *Para Sama*.

Autor

Federico Pritsch (Montevideo, 1987) es licenciado en Comunicación y magíster en Ciencias Humanas por la Universidad de la República (UdelaR) y realiza actualmente el Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Profesor del Departamento de Medios y Lenguajes de la Facultad de Información y Comunicación de la UdelaR y documentalista. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre el cine y la subalternidad. Contacto: federico.pritsch@fic.edu.uy.

Referencia de este artículo

Pritsch, F. (2026). Del videoactivismo al documental de creación colaborativo. Co-autoría en *5 cámaras rotas* y *Para Sama*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 203-217. <https://doi.org/10.63700/1267>

FROM VIDEO ACTIVISM TO COLLABORATIVE CREATIVE DOCUMENTARY: CO-AUTHORSHIP IN 5 BROKEN CAMERAS AND FOR SAMA

Abstract

This paper presents case studies of two documentaries made in the last decade that arose out of the video activism of their protagonists, who, after several years of gathering footage, sought out external co-directors from outside their communities to help them create a documentary feature film. The films in question are *5 Broken Cameras* (Emad Burnat and Guy Davidi, 2012) and *For Sama* (Waad Al-Kateab and Edward Watts, 2019), which deal with two extremely important contemporary social conflicts: the territorial dispute in the West Bank and the Syrian Civil War. These films are analysed here in relation to their processes of discursive production, the narrative and aesthetic elements involved in the transition from video activism to documentary film production, their enunciative perspectives and their processes of collaborative creation.

Key words

Video Activism; Documentary Cinema; Collaborative Creation; Co-Authorship; Testimony; First-Person Documentary; 5 Broken Cameras; For Sama.

Author

Federico Pritsch holds a degree in Communication and a Master's in Human Sciences from Universidad de la República (UdelaR) in Montevideo and is currently pursuing a Ph.D. in Social Sciences at Universidad de Buenos Aires. He is a lecturer in the Media and Languages Department of the Faculty of Information and Communication at UdelaR and a documentary filmmaker. His lines of research focus on the relationships between cinema and subalternity. Contact: federico.pritsch@fic.edu.uy

Article reference

Pritsch, F. (2026). From video activism to collaborative creative documentary: co-authorship in *5 Broken Cameras* and *For Sama*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 203-217. <https://doi.org/10.63700/1267>

recibido/received: 18.01.2025 | aceptado/accepted: 25.11.2025

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com