

INTERACCIÓN, RESISTENCIA Y COOPERACIÓN: ANÁLISIS DEL ROL E INFLUENCIA DEL SUJETO FILMADO EN LA OBRA CINEMATOGRÁFICA*

JUANJO BALAGUER

I. INTRODUCCIÓN: DIALÉCTICA Y AUTORÍA

El estudio del cine documental ha tendido a obviar el rol activo de las personas filmadas. Tampoco se ha abordado con frecuencia la relación entre cineasta y sujeto filmado, a pesar de que el proceso creativo de realizar una obra documental implica una interacción compleja entre ambas partes. Brian Winston (2013) ha advertido sobre la explotación —intencional o no— que se ha producido en ocasiones con respecto a la persona filmada, mientras que Bill Nichols (2010) escribe sobre las fricciones entre ambos sujetos como consecuencia de la imposición de la visión autoral. Este hecho puede afectar negativamente a la persona representada y su percepción sobre una historia que, generalmente, forma parte de su propia vida.

Kate Nash (2010) profundiza en esta relación en su estudio sobre el documental *Molly and Mubarak* (2003). La autora señala que ambas partes

tienen un cierto grado de dependencia mutua, de manera que su interacción se caracteriza por una cooperación necesaria y por la expresión de actos de resistencia para influirse entre sí. Con ello, Kate Nash establece un enfoque complejo sobre las relaciones de poder en la creación documental que se aleja de las visiones que atienden únicamente a la capacidad del cineasta. En este sentido, la obra cinematográfica se comprende como un discurso mediado por las distintas voces que participan en su articulación y no solo como la expresión autónoma de una voluntad autoral.

Esta concepción de la figura autoral como fuente de significado ha sido primordial en la valoración de la obra cinematográfica, en particular desde la *politique des auteurs* impulsada por François Truffaut y la revista *Cahiers du Cinema* a partir de los años cincuenta. Este planteamiento ha provocado revisiones críticas que perciben la obra como un espacio dinámico en el que cohabitan diferentes perspectivas y discursos, por lo que la posición

de autor no es el único elemento de análisis (John Caughey, 1981). También en contra de esa preeminencia de la autoría única, en los años sesenta se formaron numerosos grupos de cineastas que la abandonan para realizar un cine de autoría colectiva (Monterrubio, 2016), generalmente en la esfera de la militancia. En ese mismo periodo tienen lugar varias iniciativas de cine colaborativo, un enfoque que desafía la noción de autoría y el proceso creativo convencional en el que el cineasta se sitúa fuera del contexto filmado y prescinde de una interacción significativa con las personas representadas. Este método cooperativo –con presencia también en el ámbito del cine militante– reconoce, precisamente, la pertinencia de incluir a esas personas en la construcción del relato.

Más allá de las perspectivas colectivas y colaborativas, la historia del cine documental muestra cómo la indignación, la decepción o, sencillamente, el desinterés de las personas filmadas hacia su representación ha influido o modificado la visión de quienes realizaron la película. Esta tensión se puede comprender a partir del planteamiento de Jean-Louis Comolli –quien también aborda la relación entre cineasta y sujeto filmado–, al señalar que la persona representada en un documental afronta una dualidad: «su realidad, que venimos a filmar, y la otra realidad de la película que se está haciendo» (2017: 140).

Un caso emblemático, si hablamos de la compleja relación entre cineasta y sujeto filmado, es el documental *The Things I Cannot Change* (Tanya Ballantyne, 1967), producido por la National Film Board of Canada (NFBC). La obra muestra la vida cotidiana de una familia de Montreal hostigada por la falta de recursos. Peter K. Wiesner (1992) explica que la visibilidad de la vida familiar en su emisión televisiva ocasionó la burla de sus vecinos. Esta experiencia dio lugar a una reflexión en el ámbito de la cinematografía sobre las consecuencias éticas de la filmación y exposición de la vida privada, según cuenta el mismo autor. De manera similar, Marit Kathryn Corneil (2012) señala que:

En la mayoría de las interpretaciones históricas, el debate surgido tras la proyección de *The Things I Cannot Change* se convirtió en el caldo de cultivo de algunas ideas sobre un uso más ético del cine documental. La cuestión más apremiante era la relación del cineasta con su sujeto¹ (Corneil, 2012: 22).

Con la finalidad de definir este problema, Brenda Longfellow (2010) argumenta que el estilo observacional del documental dio lugar a una amplia muestra de situaciones cotidianas de la familia sin que se ofreciera ninguna indicación sobre las posibilidades de mejorar su condición. Según la autora, los miembros de la familia «permanecen como objetos de un discurso más que como sujetos, como receptores de la simpatía (o la aversión) de la clase media y de la generosidad del Estado»² (Longfellow, 2010: 163). Para evitar el perjuicio que había producido esta película en sus siguientes iniciativas, el equipo detrás del programa *Challenge for Change* de la NFBC intentó incorporar la participación activa de las personas representadas en el proceso de creación (Wiesner, 1992). Longfellow (2010) también menciona este cambio de enfoque, cuando expone que se trató de redefinir la relación de poder entre los equipos creativos y las comunidades en beneficio del interés de las últimas y primando su representación propia.

Por otro lado, la obra de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau evidencia la influencia entre cineasta y sujetos filmados. Con este colectivo, Sanjinés desarrolló una propuesta cinematográfica centrada en la creación colectiva con la comunidad, como quedó reflejado en su libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979). Sin embargo, este proceso exigió un aprendizaje. Así lo cuenta Sanjinés al referirse a una de las primeras películas del Grupo Ukamau, *Yawar Mallku* (o *Sangre de cóndor*, 1969). En una entrevista realizada por Ignacio Ramonet en 1977 –incluida en la edición del citado libro de Sanjinés–, el cineasta narra una evolución que parte de esta obra, ya que no tuvo el resultado esperado ni fue bien recibida por el público al que se dirigía, la población indígena campesina. Para Sanjinés (1979), el

problema era cultural e implicaba la necesidad de encontrar un lenguaje afín a la «cultura colectivista» (Sanjinés, 1979: 155) de esa comunidad. El autor contrasta el recibimiento de *Yawar Mallku* con el de *El enemigo principal* (1974), una película posterior que contó con una pronunciada participación. Además, unos años antes, la evolución del Grupo Ukamau había dado lugar a la realización de *El coraje del pueblo* (1971), una obra que también contó con la participación directa de la comunidad.

En otra entrevista —realizada por Pedro Arellano Fernández y Graciela Yépez en 1977 e incluida también en ese libro—, Jorge Sanjinés menciona de nuevo esta evolución, en esta ocasión en referencia a la película *¡Fuera de aquí!* (1977). La buena recepción de esta obra contrasta con experiencias previas en las que la comunidad había entendido la narración como un discurso «desde afuera o desde arriba» (Sanjinés, 1979: 144). Esta evolución muestra, para el director boliviano, el logro de alcanzar «un lenguaje coherente con la cultura andina» (Sanjinés, 1979: 144). Con ello, se modificó la práctica fílmica del Grupo Ukamau, con importantes implicaciones en relación con el lenguaje cinematográfico y con los recursos expresivos que articulan la obra cinematográfica:

Pensamos que la forma de realizar cine debe ser el resultado de una observación muy atenta de la cultura de un pueblo. De esa manera también empezamos a sentir, por ejemplo, que el «primer plano» también era un obstáculo a la buena comprensión de nuestro propósito. Nosotros notábamos que ya formalmente la película les alejaba de la realidad, les creaba un obstáculo. Por ello nosotros utilizamos ahora los grandes planos, los planos generales (Sanjinés, 1979: 155).

Dennis Hanlon (2010) profundiza en la mutación del Grupo Ukamau desde el punto de vista de la estética cinematográfica. Según el autor, Jorge Sanjinés habría advertido, tras la exhibición de *Yawar Mallku* (1969), un uso del lenguaje hegemónico del cine, sobre todo primeros planos y estructuras narrativas elípticas (Hanlon, 2010), lo

que precedería a su rechazo por estas gramáticas. Para Hanlon, el cineasta habría transformado su técnica en un intento por adoptar una perspectiva y una estética indígenas. Esto significó rehuir ciertas características presentes en *Yawar Mallku* (1969), como el protagonismo individual, los primeros planos o el recurso narrativo del suspense. En sentido opuesto, el Grupo Ukamau adoptó una nueva perspectiva que cambiaba el protagonismo individual por uno colectivo, incorporaba un narrador que anulaba la intriga y sustituía el primer plano por tomas largas o planos secuencia (Hilari Sölle, 2019). Este enfoque suponía, en definitiva, la adopción de «una serie de planteamientos estéticos considerando la cosmovisión de los pueblos indígenas» (Quiroga San Martín, 2014: 108).

Si bien las películas del Grupo Ukamau no son documentales, se fundamentan en la implicación y filmación de personas y comunidades que no son profesionales del ámbito del cine, al mismo tiempo que la narración se centra en su propia historia, por lo que se establece una interacción y una representación similares a las que tienen lugar en el cine documental. Tanto este caso como la experiencia de la NFBC a partir del estreno de *The Things I Cannot Change* evidencian que la utilización de determinados recursos estéticos tiene consecuencias que afectan a la representación y a la experiencia de las personas filmadas. Muestran también que la interacción de estas personas con quien ostenta la autoría de una obra cinematográfica puede abrir un cauce para una reflexión conjunta y para poner en práctica modificaciones en la narrativa y en la estética fílmica, lo que tiene efectos sobre la lógica autoral prevalente en el cine. El resultado puede ser la aplicación de nuevos enfoques y la articulación de una mayor diversidad creativa en el medio cinematográfico.

2. OBJETIVOS Y MÉTODO

Este artículo propone un análisis del rol del sujeto filmado en la creación cinematográfica —principal-

LA RELACIÓN ENTRE CINEASTA Y SUJETO FILMADO HA GENERADO, A VECES, UNA REVISIÓN DE LOS PLANTEAMIENTOS NARRATIVOS Y ESTÉTICOS QUE CONFIGURABAN LA VISIÓN AUTORAL. EN OCASIONES, ESTO HA CULMINADO EN LA PRODUCCIÓN DE NUEVAS OBRAS EN LAS QUE SE INTENTA INCORPORAR LA PERSPECTIVA DE LAS PERSONAS FILMADAS, LO QUE EROSIONA EL CONCEPTO DE AUTORÍA ÚNICA

mente en el cine documental— como consecuencia de su interacción con el equipo de realización. La relación entre ambas partes ha generado, a veces, una revisión de los planteamientos narrativos y estéticos que configuraban la visión autoral. En ocasiones, esto ha culminado en la producción de nuevas obras en las que se ha intentado incorporar la perspectiva de las personas filmadas, lo que erosiona el concepto de autoría única. Con este análisis, el artículo quiere señalar la relevancia de esos sujetos y su papel activo en la creación cinematográfica, teniendo en cuenta que se tiende a obviar su influencia y que se suele conceder toda la responsabilidad creativa y discursiva a la figura autoral.

Por lo tanto, el objetivo del artículo es valorar la posible influencia de las personas filmadas en una obra cinematográfica mediante su interacción con la figura autoral o con el equipo creativo. De un modo más específico, el artículo propone evaluar esta influencia en relación con los elementos estéticos de la película y con los cambios que pueda producir en la representación de las personas filmadas.

Con ello, la investigación emplea un método cualitativo basado en el estudio de caso. Los casos escogidos permiten evaluar la influencia del sujeto filmado en la medida en que se trata de varias aproximaciones de un mismo director o equipo creativo a una comunidad. Esto posibilita un análisis comparativo entre una primera obra —en la

que predomina la visión autoral— y una segunda obra —en la que se introduce la perspectiva del grupo representado tras su crítica a la primera película—, lo que evidencia el papel activo de las personas filmadas, cuya influencia queda reflejada en la segunda aproximación. Aunque es una investigación de carácter tentativo, dado que esto dependerá de la singularidad de cada experiencia cinematográfica, los casos de estudio pueden arrojar luz sobre una cuestión que, además, ha sido poco analizada. De esta manera, la investigación permite identificar algunas formas concretas en las que esta influencia se manifiesta.

El primer caso de estudio se centra en el cineasta Chris Marker, que dirigió el documental *À bientôt j'espère* (1967) con su colectivo SLON y con Mario Marret, con la finalidad de mostrar la huelga de trabajadores que tuvo lugar en la fábrica de Rhodiaceta, ubicada en Besançon, Francia. Tras exhibir la obra, la crítica negativa del colectivo representado dio lugar a una segunda aproximación por parte de Marker y SLON, el documental *Classe de lutte* (1969), realizado en esta ocasión junto con el Grupo Medvedkin, que tiene la autoría de la película.

El segundo caso de estudio es más reciente. Se trata del director Pedro Costa y su película *Ossos* (1997), primera obra de la trilogía sobre el barrio lisboeta de Fontainhas. A diferencia de lo que ocurrió con el documental de Marker, *Ossos* no recibió una crítica negativa por parte de las personas filmadas, pero aun así pidieron a Costa que las representara de una manera más directa y auténtica (Neyrat, 2011). Esto daría lugar al documental *No quarto da Vanda* (2000). La elección de esta obra para el presente análisis —y no así la posterior *Juventude em Marcha* (2006)— está motivada por ser el primer acercamiento de Costa a una reinvencción de su enfoque cinematográfico tras la toma de contacto con Fontainhas que supuso *Ossos*. En este sentido, Gonzalo de Lucas (2009) argumenta que la historia de las tres películas es «el proceso de autocritica al que el cineasta somete su primer film rodado en Fontainhas con Vanda» (De Lucas,

2009: 17-18). Para el autor, «Ossos es un film muy estimable, pero los otros dos lo revelan en su tendencia más idealista y romántica, en su amparo en una contenida puesta en escena y una mesurada estilización» (De Lucas, 2009: 18).

En el estudio de las películas se toma como referencia la contribución de Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991) para el análisis del cine. Los autores ofrecen un proceso de análisis textual definido a través de la fragmentación del objeto de estudio para estudiar las partes que lo componen y su posterior recomposición para comprenderlo en su formulación general. Se procederá a analizar las películas según este método, para después comparar las primeras y las segundas aproximaciones, identificar sus contrastes y, finalmente, deducir la influencia del sujeto filmado de acuerdo con los cambios estéticos y narrativos que se produzcan.

Finalmente, la elección de dos casos de estudio permitirá profundizar en los objetivos de la investigación gracias a la comparación entre la experiencia de Chris Marker y la de Pedro Costa, que evidenciará distintos resultados de la interacción e influencia entre cineasta y sujeto filmado sobre la obra cinematográfica.

3. ANÁLISIS Y RESULTADOS

3.1. Chris Marker y el colectivo SLON: *À bientôt j'espère* (1967) y *Classe de lutte* (1969)

La experiencia en el cine colectivo de Chris Marker se inicia con el grupo SLON (*Service de Lancement des Oeuvres Nouvelles*) en 1967. Mientras editaba la película *Loin du Vietnam*, el cineasta francés recibió una carta desde Besançon, cuenta Trevor Stark (2012). Los trabajadores de la fábrica Rhodiaceta, ubicada en esa ciudad, habían ocupado la fábrica y declarado una huelga. A partir de ese momento, Marker y su equipo viajaron allí con frecuencia para realizar un documental. El resultado fue *À bientôt j'espère* (1967), firmada con el cineasta Mario Marret y el colectivo SLON.

Como exponen Lupton (2005) y Stark (2012), la obra recibió críticas significativas por parte de las personas que trabajaban en la fábrica. Se acusó al director de interpretar la situación con un prisma romántico, se le calificó de incompetente e incluso se señaló que había explotado a quienes habían participado, mientras que otras voces críticas argumentaban que sus expectativas no habían sido bien retratadas y denunciaban que las mujeres solo aparecieran en la película como esposas en lugar de como trabajadoras o militantes. Marker reconoció entonces la dificultad que conlleva representar a otras personas: «siempre seremos, en el mejor de los casos, exploradores bienintencionados, más o menos amistosos, pero desde fuera [...] la representación y expresión cinematográfica de la clase obrera será su propia obra»³ (Stark, 2012: 126).

Esta experiencia marcó la segunda película de Chris Marker y SLON en Besançon. Para reallizarla, se fundó el Grupo Medvedkin, formado por algunas de las personas que trabajaban en la fábrica, en coherencia con lo expresado por el director. Tuvo lugar entonces una colaboración entre este colectivo y SLON. El Grupo Medvedkin se caracterizaba por la desprofesionalización y por una concepción del cine como relación dialógica entre quien filma y quien es filmado (Stark, 2012). La película, *Classe de lutte* (1969), fue firmada por decenas de nombres junto al de Chris Marker. Pretendía corregir las limitaciones encontradas en *À bientôt j'espère* (Lupton, 2005). Con ello, Chris Marker y SLON ocupan un segundo plano y la autoría es asumida por el Grupo Medvedkin, que se constituye precisamente a raíz de la crítica a la experiencia previa del colectivo francés. Su actividad continuó después y, de hecho, un segundo Grupo Medvedkin se fundó en una fábrica de Peugeot en Sochaux-Montbéliard (Stark, 2012), con películas como *Les trois-quarts de la vie* (1971).

En el primer acercamiento a Rhodiaceta, Marker, Marret y el colectivo SLON realizaron un documental sobre la huelga y las condiciones de vida de las personas que trabajaban en la fábrica. La

obra está enmarcada en la estética del *cinéma vérité*, por lo que incluye entrevistas que evidencian la implicación del equipo técnico. Sin embargo, una parte del metraje se caracteriza por un enfoque observacional, por lo que el realizador se introduce en los entornos que filma, pero no interviene. Por otro lado, el documental presenta una perspectiva expositiva en algunos momentos, en los que se prioriza la voz en off de un narrador —que identificamos con el realizador—. Este enfoque tiene más presencia al final de la película, cuando la voz externa interpreta lo ocurrido y hace balance sobre los logros de la huelga.

En relación con los personajes, la película destaca al militante Georges Maurivard, un personaje presentado por la voz en off al principio de la película. Su presencia destacada, nada más comenzar el documental, junto con los planos cercanos que se usan para mostrarlo, lo perfilan como una suerte de protagonista o, al menos, como un representante simbólico del conjunto del movimiento. Maurivard es el primero en ser entrevistado, en una charla en la que cuenta una historia de su militancia. Después, se van sucediendo las entrevistas con varios trabajadores —alrededor de una decena—, que ofrecen diferentes matices y perspectivas sobre temas variados, en un relato colectivo que narra las condiciones materiales de los operarios de la fábrica: la huelga, el sindicato, la importancia de la cultura, el comunismo o el horario de trabajo.

La representación del rol de las mujeres a lo largo del metraje merece una mención aparte. Como argumentaban las voces críticas en el momento de su proyección, su papel queda limitado al de esposas. De hecho, la primera mujer que habla —Suzanne Zedet, que después protagonizará *Classe de lutte*—, lo hace cuando el metraje ya está avanzado. Además, las intervenciones de ellas se producen siempre en el contexto de una entrevista a sus maridos, durando muy poco tiempo. En ocasiones, ocupan el encuadre, en lo que parece un intento por indagar en sus opiniones a través

de su gestualidad, pero al final destaca su silencio, en contraste con la intervención continua de los maridos. Hay una secuencia en la que una de las mujeres adquiere más relevancia, con una cierta predisposición a cederle más espacio, pero esto no contrarresta la perspectiva general de la película. Esta secuencia finaliza con el marido saliendo de casa para ir a trabajar, mientras ella permanece allí, encuadrada de nuevo. La siguiente escena muestra al marido en una asamblea, lo que contrasta con la ausencia de ella, quitándole la posibilidad de ser representada como sujeto político.

En esta película prevalece la fórmula de *I speak about them to you* que explica Bill Nichols (2010), mientras que en la segunda obra es más frecuente la de *I (or we) speak about us to you*. En la primera película se deduce siempre la presencia de alguien externo a la situación narrada, como es Chris Marker o su equipo. Sin embargo, destaca una escena en la que se percibe todo a través de la perspectiva de uno de los obreros, Georges Lièvremont. Este habla acerca de la desigualdad entre el empresario y el obrero mientras se muestra la mirada subjetiva de una persona que conduce un coche. Cuenta que siempre va caminando a la fábrica, mientras que el patrón va en coche. Por ello, conforme lo cuenta, parece que la perspectiva es la del patrón. No obstante, en cierto momento, Lièvremont afirma que hay que ocupar ese lugar, por lo que la mirada puede ser del patrón —como se supone al principio, mostrando la realidad— o la del obrero —representando un deseo o ilusión—. La escena avanza a la velocidad del vehículo, que llega a un patio mientras los obreros miran, lo que parece indicar que estamos viendo a través de la mirada subjetiva de Lièvremont.

Si en el segundo acercamiento de Chris Marker y SLON a Besançon se aplica la fórmula *I (or we) speak about us to you* es, en cierta medida, porque el narrador externo no tiene un rol tan relevante. Si bien sigue presente en algunos fragmentos de la película, en *À bientôt j'espère* su presencia es consistente a lo largo del metraje. Cuando se es-

cucha a un narrador en *Classe de lutte*, se percibe la coexistencia de varias voces, manifestando una cierta polifonía en la película, en contraste con el narrador externo de *À bientôt j'espère*.

Además, la protagonista es Suzanne Zedet en la segunda película y la narración se articula alrededor de su experiencia. En este sentido, el protagonismo de Zedet contrasta con la presencia de Maurivard en la primera película. Maurivard se muestra a una distancia, como personaje clave a la vista del narrador, que elabora un discurso sobre él, mientras que Zedet sustituye en cierto modo a ese narrador externo. En definitiva, el relato de *À bientôt j'espère* es más plural, pero mediado por el punto de vista de un sujeto externo, mientras que en *Classe de lutte* la perspectiva proviene del grupo de trabajadores y, sobre todo, de Suzanne Zedet.

El proceso de politización de la protagonista, así como su implicación en la huelga como militante, constituye el tema principal de una película en la que Zedet aparece como un símbolo colectivo del resto de la militancia. Con ello, el documental solventa una de las críticas más significativas que recibió *À bientôt j'espère*, como es la falta de una presencia significativa de las mujeres. De esta manera, el metraje comienza con ella, mediante un primer plano acompañado de la canción *La era está pariendo un corazón* de Silvio Rodríguez, que continúa con un movimiento de cámara que acompaña su recorrido a través de una sala de montaje donde ve su propio rostro en una pantalla, seguido por la imagen de grupo de mujeres caminando. Con esto se inicia una narración que modifica drásticamente la perspectiva anterior.

Por otro lado, la presencia del entrevistador se mantiene en esta película. Así, la obra se puede dividir en dos bloques, delimitados por la fecha de marzo de 1969, que presentan los momentos durante y después de la huelga. El primero desarrolla la figura de Zedet como personaje vehicular de la narración, mostrando su deseo por ser activista, sus intervenciones ante la multitud, su vida cotidiana y su entorno familiar. La segunda parte se

centra, en cambio, en un balance que hace Zedet en relación con esta militancia, pero ahora siempre mediada por las preguntas de un entrevistador.

3.2. Pedro Costa: *Ossos* (1997) y *No quarto da Vanda* (2000)

Tras realizar su segunda película en Cabo Verde, *Casa de Lava* (1994), el portugués Pedro Costa visitó el barrio lisboeta de Fontainhas, donde vivían algunos familiares de las personas a las que había filmado en la isla (Salvadó Corretger, 2009). Su acercamiento al barrio dio lugar a *Ossos* (1997), una película de ficción en la que participan intérpretes profesionales junto con habitantes de Fontainhas que no tenían experiencia en la actuación. Aunque la película fue exitosa, en su siguiente obra en el barrio, *No quarto da Vanda* (2000), el cineasta decidió prescindir de las cargas que imponen un rodaje habitual. Con esta película, el cine de Pedro Costa no solo buscará introducirse en el espacio social donde viven las personas a las que representa, sino que también incorporará una interacción más pronunciada con esas personas para incluir decisivamente sus planteamientos a la historia filmada.

El cambio de perspectiva del cineasta entre *Ossos* y *No quarto da Vanda* guarda relación con su contacto con las personas de Fontainhas. La inconformidad de Pedro Costa tras el estreno de *Ossos* y la influencia de esas personas en su película posterior, sobre todo de Vanda Duarte, se reflejan en los testimonios del director. El propio Costa expresó en una entrevista su descontento con *Ossos*, en su opinión una obra «incompleta y bastante cobarde, porque está protegida por el cine, por el equipo de producción» (Neyrat, 2011: 31). Cuenta que Vanda, la protagonista de la segunda película —que ya tuvo un papel importante en *Ossos*—, le dijo «eres un artista y no comprendo nada de esta película» (Neyrat, 2011: 44). Así, el cineasta narra su interacción con las personas que vivían en el barrio:

La gente de Fontainhas me pidió más, en el sentido político, en el sentido de decirme: «Tienes que hacer cosas más directas, tienes que mostrar otras cosas,

te escondes demasiado, nos escondes a nosotros» [...] Hay fuerzas en los barrios, jóvenes, hay sabios que me dicen: «Con todo, podrías mostrar las dificultades que tenemos» (Neyrat, 2009: 44).

Pedro Costa incide en la influencia de Vanda en *No quarto da Vanda* al indicar que debería haber aparecido en los créditos como coproductora (Desiere, 2021). También cuenta que ni él ni las personas de Fontainhas estaban contentos con el resultado de la película:

Hablamos sobre ello y decidimos hacer otra cosa, trabajar de un modo diferente. Era una idea muy vaga. Un día simplemente aparecí con una pequeña cámara de video, una mochila, un trípode y unas cintas Mini-DV. Comencé así. Vanda lo consideró, lo permitió y colaboró. Propuse hacer algo que fuera más parecido a un documental⁴ (Desiere, 2021).

En un principio, el cambio se sustanció, por lo tanto, en la reducción del equipo de filmación a su expresión mínima y en el rechazo a la ficción en favor del documental. En relación con la primera cuestión, Costa ha expresado la incomodidad de rodar con un equipo tan grande, en términos humanos y materiales, que parecía que invadía el barrio. A modo de ejemplo, explica los problemas de iluminación durante la filmación de *Ossos*, cuando en los rodajes nocturnos la potencia de los focos hacía que la luz se colase por todas las rendijas de las estrechas calles de Fontainhas, molestando a sus vecinos (Neyrat, 2011). En cuanto al segundo cambio, Jean-Louis Comolli afirma —precisamente cuando escribe sobre *No quarto da Vanda*— que lo que caracteriza al documental es «que la presencia de la persona filmada [...] esté en condiciones de modificar la puesta en escena de una película e influir en su escritura» (2017: 31), lo que resulta relevante para evaluar el abandono de la ficción, en esta ocasión, por parte del director portugués.

Si la influencia de las personas filmadas en la evolución del cine de Costa se evidencia gracias al propio relato del cineasta, el análisis de las películas posibilita profundizar en este cambio en su enfoque cinematográfico. Como se ha indicado an-

tes, *Ossos* se caracteriza por una estilización que está más ausente en la siguiente película. La obra —que aborda el argumento ficcional de una pareja de Fontainhas que acaba de tener un bebé— se inicia con un primer plano de Zita Duarte, la hermana de Vanda, que con su mirada dialoga con la audiencia o con el realizador. Zita Duarte no tiene otro rol en la película que el de testigo del barrio y de los acontecimientos que allí tienen lugar, como una presencia que guía en su visita a Fontainhas al propio Pedro Costa. El realizador observa irremediablemente desde fuera de ese entorno. Como Zita Duarte, otra residente del barrio, Clotilde Montrón, aparece en ocasiones como espectadora de la situación vivida por la madre, Tina (interpretada por la actriz Mariya Lipkina), el padre y la hermana de Tina, Clotilde, un personaje al que da vida Vanda Duarte. La combinación de actores profesionales con habitantes de Fontainhas evidencia el sentido híbrido de una película que mezcla la realidad del barrio con enunciaciones y lógicas propias del cine de ficción. Esto se manifiesta con la mirada desde fuera de la narración de Zita Duarte y Clotilde Montrón, que sin embargo observan desde dentro del propio barrio, marcando con ello los propios límites de la diégesis. Zita Duarte también aparece en la última escena de la película —como lo hace, brevemente, Montrón—, en la transitada y ruidosa calle de Fontainhas, mientras Tina observa desde el marco de una puerta que, cuando cierra, clausura la obra.

En *No quarto da Vanda*, Pedro Costa filma con una estética sobria la vida cotidiana de las personas que residen en Fontainhas. Los momentos en el cuarto con las hermanas, Vanda y Zita, se alternan con el retrato del día a día de otras personas y con imágenes de la destrucción del barrio, que estaba en proceso de demolición y pronto desaparecería. El enfoque documental ayuda a solventar uno de los problemas de *Ossos*, como era que «no afrontaba la realidad» (Neyrat, 2011: 31), según el director. No obstante, la apariencia de documental observational no se corresponde con la dinámica

del rodaje. Si bien había una parte de improvisación, el cineasta explica que muchas escenas estaban preparadas en cierta medida, escenificando alguna interacción que se había producido previamente. En cualquier caso, Pedro Costa afirma que «todo venía de ellas [Vanda y Zita Duarte], nada era mío, no había nada exterior» (Neyrat, 2011: 72). Sin embargo, el documental muestra ese enfoque observacional, que busca la transparencia para borrar el artificio que podrían suponer ciertas decisiones visuales. *No quarto da Vanda* solo pretende mostrar lo que ocurre ante la cámara, como expresión de la vida en el barrio. De este modo, en la primera película destaca la escena, antes mencionada, en la que se muestra a Zita Duarte mediante un plano frontal en el que parece que mira a la cámara o a la persona que filma, lo que apunta a Costa como una presencia externa. Pero en *No quarto da Vanda* ya no se sugiere esa presencia. En este sentido, según el planteamiento de Iván Villarmea Álvarez (2014), en *Ossos* muchas decisiones de «puesta en escena delatan su no pertenencia al lugar [...] una mirada omnisciente hacia el barrio, más propia de un “voyeur” que de un “caminante”» (Villarmea Álvarez, 2014: 3), mientras que esto se modifica en *No quarto da Vanda*.

4. POSIBLES SÍNTESIS ENTRE EL ADENTRO Y EL AFUERA

Este artículo ha propuesto un estudio de la influencia de las personas o comunidades filmadas sobre la obra cinematográfica. Si bien el papel activo de estas personas se suele obviar, se han expuesto algunos casos concretos en los que su intervención en el proceso creativo era evidente y se iniciaba a través de la interacción con la figura autoral o con los equipos de producción. El estudio de una obra cinematográfica –particularmente en el ámbito del documental– debería tener en cuenta la mediación de estos sujetos, no atendiendo únicamente a la autoría cinematográfica. Así, esta visión autoral se complementa con las perspectivas de las personas

LA RELACIÓN ENTRE EL ADENTRO Y EL AFUERA ESTÁ PRESENTE EN AMBOS CASOS DE ESTUDIO [...] CON RESPECTO A LAS OBRAS DE CHRIS MARKER Y SLON, LA PRESENCIA DEL NARRADOR EXTERNO EN LA PRIMERA OBRA CONTRASTA CON LA VISIÓN DESDE DENTRO DEL ENTORNO MILITANTE EN LA SEGUNDA PELÍCULA. EN RELACIÓN CON LA OBRA DE PEDRO COSTA, LA PRESENCIA DE DOS HABITANTES DEL BARRIO QUE SON TESTIGOS DE LA FICCIÓN –SITUADAS FUERA DE ESTA FICCIÓN, PERO DENTRO DEL BARRIO– EVIDENCIA LA SEPARACIÓN ENTRE QUIENES TRANSITAN DIARIAMENTE LAS CALLES DE FONTAINHAS Y QUIENES SOLO LAS VISITAN. EN LA SEGUNDA PELÍCULA, EL DIRECTOR BUSCA REDUCIR ESTA PARTE EXTERNA

representadas, a través de una relación dialéctica. En este sentido, Comolli considera el rodaje de una película documental como «un aprendizaje común a filmadores y filmados» (2017: 145).

El análisis de las obras de Chris Marker y SLON, por un lado, y de Pedro Costa, por otro, ha demostrado que esta interacción tiene resultados visibles y favorece la práctica de distintos enfoques en las obras cinematográficas. Esto modifica tanto la representación como el uso del lenguaje cinematográfico. De este modo, en la transición de *À bientôt j'espère* (1967) a *Classe de lutte* (1969) se selecciona a una protagonista que vehicula la historia, rechazando la visión de la primera película, centrada en un conjunto de militantes que son interpelados e interpretados desde fuera. Con ello, se prescinde de la presencia y valoración externas, y además se escoge a una mujer como protagonista, para responder a la crítica sobre la representación de las mujeres militantes. Además de esto, la interacción con la comunidad filmada da lugar a una apertura en el uso del

medio cinematográfico a través de la constitución de los Grupos Medvedkin de Besançon y Sochaux.

Por otro lado, el paso de Ossos (1997) a *No quarto da Vanda* (2000) implica una cierta delegación de la narrativa a Vanda y Zita Duarte, ofreciendo la oportunidad de una representación menos ajena y una incursión más decidida en el barrio, con lo que su imagen está menos mediada y las personas que viven allí pueden mostrarse de un modo más directo. En este sentido, Jean-Louis Comolli indica que la cámara, en la segunda película, impulsa a Vanda a tomar «todos los riesgos de la representación» (2017: 29).

Además, la relación entre el *adentro* y el *afuera* está presente en ambos casos de estudio, con lo que se percibe siempre una diferencia a este respecto entre las primeras y las segundas películas. Con respecto a las obras de Chris Marker y SLON, la presencia del narrador externo en la primera obra contrasta con la visión desde dentro del entorno militante en la segunda película. En relación con la obra de Pedro Costa, la presencia de dos habitantes del barrio que son testigos de la ficción –situadas fuera de esta ficción, pero dentro del barrio– evidencia la separación entre quienes transitan diariamente las calles de Fontainhas y quienes solo las visitan. En la segunda película, el director busca reducir esta parte externa, por lo que intenta que todo lo que se muestra provenga de dentro, de las personas de Fontainhas –especialmente de Vanda y Zita Duarte–, con la menor intromisión posible de elementos externos, lo que incluye los equipos técnicos de filmación.

Junto con estos cambios, que afectan principalmente a la representación, se han encontrado modificaciones con respecto a la estética cinematográfica. En el caso de Pedro Costa, un cambio fundamental responde a la reducción del equipo para no alterar la cotidianeidad del barrio, lo que se acompaña del abandono de una cierta estilización, más ausente en *No quarto da Vanda*. Esto implica la adopción de una estética más transparente. Este elemento, junto con la elección de un

tipo de documental que remite al modo observacional, suponen una limitación en la variedad de los componentes cinematográficos empleados –como los códigos visuales, por ejemplo, el tipo de planos o su angulación–. En el caso de Chris Marker y SLON, el cambio más relevante es el que afecta a la representación. Sin embargo, se producen algunas modificaciones formales, como la utilización de un montaje más fragmentado, posiblemente derivado de un proceso creativo más colectivo. En definitiva, como anticipaba la exposición introductoria sobre el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, los casos de estudio evidencian que la intervención de las personas filmadas genera una dialéctica que propicia ciertas transformaciones en las aproximaciones cinematográficas posteriores, tanto en los aspectos formales como en la representación.

Finalmente, el artículo también permite comparar ambos casos de estudio, entendiéndolos como dos adaptaciones diferentes a la influencia de las personas filmadas. Chris Marker y SLON asumen una postura decididamente colectiva, con lo que se erosiona su posición como autores y el ordenamiento jerárquico de la producción. En cambio, Pedro Costa mantiene la lógica autoral, si bien incorpora algunas dinámicas colaborativas, especialmente con Vanda Duarte. ■

NOTAS

* Esta publicación es parte de la ayuda JDC2023-051851-I, financiada por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por el FSE+. Este artículo ha sido escrito como parte del Proyecto de Investigación “Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea (FICTRANS)”, Ref. PID2021-124434NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa: Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2021-2023.

1 “In most historical accounts, the debate that arose after the screening of *The Things I Cannot Change* became the seedbed for some ideas regarding a more ethi-

- cal use of documentary. The most pressing issue was the relationship of the filmmaker to his or her subject" (Corneil, 2012: 22).
- 2 "Remain objects of a discourse rather than subjects, as recipients of middle-class sympathy (or aversion) and state largesse" (Longfellow, 2010: 163).
 - 3 "We will always be at best well-intentioned explorers, more or less friendly, but from the outside [...] the cinematic representation and expression of the working class will be its own work" (Stark, 2012: 126).
 - 4 "We talked about it and decided to do something else, to work differently. It was a very vague idea. One day I just appeared with a small video camera, a backpack, a tripod and some Mini-DV tapes. I started like that. Vanda considered it, permitted it and collaborated. I proposed to do something that was more like a documentary" (Desiere, 2021).

REFERENCIAS

- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Caughey, J. (1981). *Theories of Authorship*. Londres: Routledge.
- Comolli, J-L. (2017). *Cuerpo y cuadro: cine, ética, política. Volumen 2: Frustración y liberación y la necesidad de la crítica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Corneil, M. K. (2012). Citizenship and Participatory Video. En E-J. Milne, C. Mitchell y N. de Lange (Eds.), *Handbook of Participatory Video* (pp. 19-35). Plymouth: AltaMira Press.
- De Lucas, G. (2009, mayo). Los años Vanda. *Cahiers du Cinema España*, 16-19.
- Desiere, R. (2021, 23 de junio). Interview with Pedro Costa. *Sabzian*. Recuperado de <https://sabzian.be/text/interview-with-pedro-costa>
- Hanlon, D. (2010). Traveling Theory, Shots, and Players: Jorge Sanjinés, New Latin American Cinema, and the European Art Film. En R. Galt y K. Schoonover (Eds.), *Global Art Cinema. New Theories and Histories* (pp. 351-367). Nueva York: Oxford University Press.
- Hilari Sölle, M. (2019). Reflexiones sobre el lenguaje a partir del Plano Secuencia Integral. *Secuencias*, 49-50, 79-96. <https://doi.org/10.15366/secuencias2019.49-50.004>
- Longfellow, B. (2010). *The Things I Cannot Change: A Revolutionary Reading*. En T. Waugh, M. B. Baker y E. Winton (Eds.), *Challenge for Change. Activist Documentary at the National Film Board of Canada* (pp. 149-169). Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Lupton, C. (2005). *Chris Marker. Memories of the Future*. Londres: Reaktion Books.
- Monterrubio, L. (2016). Del cinéma militant al ciné-essai. *Letter to Jane de Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin. L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 22, 55-66. <https://doi.org/10.63700/332>
- Nash, K. (2010). Exploring power and trust in documentary: A study of Tom Zubrycki's *Molly and Mobarak*. *Studies in Documentary Film*, 4(1), 21-33.
- Neyrat, C. (2011). *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata*. Barcelona: Intermedio.
- Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Quiroga San Martín, C. (2014). Bolivia. En A. Gumucio Dágon (Coord.), *El cine comunitario en América Latina y el Caribe* (pp. 107-143). Bogotá: Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Salvadó Corretger, G. (2009, mayo). Resistencias. *Cahiers du Cinema España*, 6-7.
- Sanjinés, J. y Grupo Ukamau (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- Stark, T. (2012). "Cinema in the Hands of the People": Chris Marker, the Medvedkin Group, and the Potential of Militant Film. *October*, 139, 117-150.
- Villarreal Álvarez, I. (2014). El hallazgo de una nueva ficción documental. La Trilogía de Fontainhas de Pedro Costa. En H. Muñoz Fernández e I. Villarreal Álvarez (Eds.), *Jugar con la memoria. El cine portugués en el siglo XXI* (pp. 20-49). Santander: Shangrila.
- Wiesner, P. K. (2010). (1992). Media for the People: The Canadian Experiments with Film and Video in Community Development. En T. Waugh, M. B. Baker y E. Winton (Eds.), *Challenge for Change. Activist Documentary at the National Film Board of Canada* (pp. 73-103). Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Winston, B. (2013). Introduction: The Documentary Film. En B. Winston (Ed.), *The Documentary Film Book* (p. 1-33). Londres: Palgrave Macmillan.

INTERACCIÓN, RESISTENCIA Y COOPERACIÓN: ANÁLISIS DEL ROL E INFLUENCIA DEL SUJETO FILMADO EN LA OBRA CINEMATOGRÁFICA

Resumen

Este artículo propone un análisis del rol e influencia de las personas o colectivos filmados en la obra cinematográfica, específicamente en el ámbito del cine documental. Se analizan dos casos de estudio con el objetivo de valorar el grado y las características de esa influencia. En el primer caso, Chris Marker y el colectivo SLON realizaron *À bientôt j'espère* (1967) sobre una huelga en una fábrica francesa. Las críticas propiciaron una segunda aproximación, que dio lugar a *Classe de lutte* (1969). El segundo caso es Pedro Costa y la película *Ossos* (1997), filmada en el barrio lisboeta de Fontainhas. La reacción de quienes residían en el barrio, además de otros motivos, provocaron una respuesta del director, materializada en *No quarto da Vanda* (2000). El análisis comparativo entre la primera y la segunda película en cada caso posibilita valorar la influencia de las personas filmadas sobre el enfoque cinematográfico de los respectivos autores. Los cambios sustanciales –tanto en la narración como en el uso del lenguaje cinematográfico– permiten concluir que la perspectiva autoral como componente para el estudio de la película debe complementarse con el análisis de la interacción con las personas filmadas y su influencia sobre la obra cinematográfica.

Palabras clave

Participación; Autoría; Documental; Chris Marker; Pedro Costa; Cine colectivo; Representación.

Autor

Juanjo Balaguer (Granada, 1993) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Granada. Actualmente es investigador Juan de la Cierva en la Universidad Carlos III de Madrid. Su trabajo se centra en el cine colaborativo, el vídeo participativo y el documental interactivo, entre otras cuestiones. Ha publicado en revistas nacionales e internacionales como *International Journal of Communication*, *Studies in Documentary Film* y *Communication & Society*.

Referencia de este artículo

Balaguer, J. (2026). Interacción, resistencia y cooperación: análisis del rol e influencia del sujeto filmado en la obra cinematográfica. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 234-245. <https://doi.org/10.63700/1273>

INTERACTION, RESISTANCE AND COOPERATION: AN ANALYSIS OF THE FILMED SUBJECT'S ROLE IN AND INFLUENCE ON THEIR FILM

Abstract

This article offers an analysis of filmed subjects and their role in and influence on the films they appear in, specifically in the case of documentaries. Two case studies are analysed to evaluate the extent and nature of this influence. The first case is Chris Marker and the SLON collective's documentary *Be Seeing You* (À bientôt j'espère, 1967), about a strike by workers at a French factory, whose criticism of the workers led Marker and SLON to take a different approach in a second film, *Classe de lutte* [Class of Struggle] (1969). The second case involves Pedro Costa's film *Ossos* [Bones] (1997), shot in the Lisbon neighbourhood of Fontainhas. The residents' reaction to the film, along with other factors, prompted the director to make another film also set in the neighbourhood, *In Vanda's Room* (No quarto da Vanda, 2000). A comparative analysis of the first and the second film in each case allows an evaluation of the influence of the people filmed on the filmmakers' approach. In both cases, substantial changes—both to the narration and to the use of cinematic language—suggest that the *auteur's* perspective as a component of film analysis should be complemented with the examination of the filmmaker's interaction with the filmed subjects and the influence they have on the film.

Key words

Participation; Authorship; Documentary; Chris Marker; Pedro Costa; Collective filmmaking; Representation.

Author

Juanjo Balaguer holds a PhD in Audiovisual Communication from Universidad de Granada. He is currently a Juan de la Cierva postdoctoral fellow at Universidad Carlos III de Madrid. His research explores collaborative filmmaking, participatory video and interactive documentary, among other topics. His work has been published in journals such as *International Journal of Communication*, *Studies in Documentary Film*, *European Journal of Development Research and Communication & Society*.

Article reference

Balaguer, J. (2026). Interaction, Resistance and Cooperation: An Analysis of the Filmed Subject's Role in and Influence on their Film. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 234-245. <https://doi.org/10.63700/1273>

recibido/received: 30.01.2025 | aceptado/accepted: 11.12.2025

Edita / Published by



Licencia / License



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