

# ESCRITOS EN TORNO A CINE SIN AUTOR

Writings about Cinema Without Authorship

SELECCIÓN DE TEXTOS DE

GERARDO TUDURÍ

COLECTIVO CINE SIN AUTOR [gerardotuduri@gmail.com](mailto:gerardotuduri@gmail.com)

Investigador, artista, escritor y dibujante uruguayo especializado en el campo imaginario y la ficción social. Ha mantenido desde los años 90 una doble actividad de intervención social y creación artística en diferentes países. Entre 2004 y 2012 trabajó para las Fundaciones de Cooperación Internacional Paz y Solidaridad de Madrid y Valencia encargado de la producción audiovisual sobre el mundo laboral sindical, encargado de la Crónicas Audiovisuales de viajes que dichas fundaciones realizaban en África y América Latina. Junto al realizador valenciano Miguel Angel Baixauli crearon *Correspondencias*, un Proyecto de Pedagogía Cinematográfica y Antropología Audiovisual de la Educación.

En el 2008 funda en Madrid el Colectivo del mismo nombre con el que comienzan a desarrollar varias experiencias cinematográficas. En noviembre de ese mismo año publica el I Manifiesto de Cine sin Autor, Realismo Extremo, con el Centro de Documentación Crítica de Madrid. En 2013 publica el segundo Manifiesto de CsA: CINE XXI. La Política de la Colectividad.

Entre 2014-2016 se concentra simultáneamente en la investigación y escritura de “*La Clínica Imaginaria*”, para desarrollar técnicas y tecnologías de emergencia del imaginario social y mejora de la vida a través de la imaginación. En 2017 dirigirá la Escuela de Cinema Social 2.0 que se abrirá en otoño, un esfuerzo conjunto entre Cine sin Autor, Impact Hub y Plataforma C.

Tudurí, Gerardo.

“Escritos en torno a Cine sin Autor”.

*Kamchatka. Revista de análisis cultural* 9 (Julio 2017): 397-430.

DOI: 10.7203/KAM.9.10569 ISSN: 2340-1869



## VOY A REVOLUCIONAR LA CULTURA Y VUELVO. ¿PARA QUÉ SIRVE ESCRIBIR?<sup>1</sup>

Los textos que se han seleccionado para esta publicación fueron escritos entre el año 2009 y el 2014, la primera etapa intensa de mi trabajo junto al colectivo que formamos en esos años. Mi objetivo semanal era publicar un artículo que me obligara a profundizar un aspecto del trabajo de la semana vinculándolo con la historia y teoría cinematográfica. Luego, en la semana, tenía diferentes sesiones de trabajo con grupos de personas. El fin de semana me dedicaba a formular una idea por artículo. Por eso caber decir, irónicamente, que escribía los fines de semana y en la semana me iba a revolucionar la Cultura.

Hay diferentes escalas por supuesto para transformar las cosas. Pero todas tienen su lugar, su momento y su importancia. La transformación que esconden estos textos era la que veía producirse sencillamente allí, en esas sesiones, entre esas gentes, donde todo pasaba (y sigue pasando). El trabajo de Cine sin Autor parte siempre por preguntarse sobre el tipo de relaciones humanas y productivas que se entablan en cada grupo de personas que se disponen a crear “un asunto u objeto cultural” que, en nuestro caso, es una película.

Y el tipo de relación es muy variado, temporal y se puede elegir.

En Cine sin Autor elegimos romper conscientemente el contrato autoritario de la cultura, donde hay un “artista, autor, director, poseedor autorizado de las decisiones”, es decir, elegimos el Suicidio de ese tipo de autor que no es más que un modelo de funcionamiento.

Es en ese momento cuando funciona la teoría y la ética, que previamente has estado escribiendo, teorizando. Si para algo sirve inventarse conceptos, es para que uno pueda activarlos en mitad de la realidad y generar procesos, desencadenar momentos que afecten a la organización social, a la organización sensible, que liberen acontecimientos, que saquen de quicio las cosas que nos vienen dadas. Para eso sirven los conceptos, para recordarlos en el momento preciso, ante esa realidad, la del mundo ¡ese! que tengo delante, esas concretas personas.

Lo más fascinante que tiene escribir y formular teoría, al menos para mí, es ese ruidaje de las palabras contra la realidad, ¡cuando fracasan!, cuando salen del magma mental sin gravedad y entran en terreno gravitatorio de la realidad, cuando cambian de órbita y se ponen históricas, cuando lo que tenías preparado a través de conceptos, aquello que debía suceder, se rompe como un cristal contra el piso.

Pues, ahí, frente a la gente, cuando dejo accionar el concepto, cuando me violento motivado por mis propios escritos para realizar ahí, y solo ahí: ¡ese suicidio autoral! La escritura que pretende cambiar la realidad, debe funcionar como una carga de propósitos que te obliguen a estallar, a accionar, en el momento preciso.

---

<sup>1</sup> Texto escrito expresamente para *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, como presentación a esta selección de textos.

Tus palabras escritas te tienen que decir: “Vamos! ¡Hazlo! La gente está delante! Desautorízate, deja que pongan en cuestión ese montaje, esa propuesta, ese saber que te has currado por años. ¡Deja que hable cualquiera, haz silencio, ¡cállate por favor!”.

Y a veces vas y te suicidas. Y otras veces no te sale y eres el mismo arrogante de siempre, el mismo prepotente cultural, el mismo sabiondillo.

Pero cuando lo consigues, cuando te desactivas y te suicidas como un gesto político de producción, se genera una incontenible ola de nervio productivo. Dejas el vacío y sucede ahí, delante de tus ojos. Porque no todos los días tienes ganas de suicidarte ante el otro que viene del planeta cualquiera y que dice cosas desconcertantes para tu oído ¡¿cultivado!?.

Pero vas y lo haces. Y es como si declararas un estado de excepción, un territorio insólito, un desencaje social y te viene, por ejemplo, ese otro término en ráfaga que habías meditado en tus tediosos ejercicios intelectuales: ¡“la crisis cinematográfica”!

“Ah”, te dices desconcertado, “¿la crisis cinematográfica era este lío que tengo frente a mí cuando unos chavales se encienden en discusiones que jamás habían tenido o unas ancianas se ríen porque están hablando cuando siempre callan o ese tipo que se pone como loco a interpretar un papel cuando no habría la boca ni para saludar?”

“Claro, ya, “la crisis cinematográfica”, si bueno, ahora entiendo que, si era crisis, me tenía que hacer entrar en crisis también a mí. Es que yo no me había imaginado mi crisis!, continúas. Yo había pensado que la crisis la tendría el resto. El concepto me gustaba más en mi cabeza. Esto no mola tanto pero, ya, ya, si... ¡la crisis cinematográfica!”

Al menos en mí, así ocurre el ciclo entre escritura y vida, entre hacer y “metodologizar” la experiencia. Para eso teorizo. Para afirmarme en la acción y desconcertarme eficazmente en el efecto. Para llevar en mi alforja la brújula racional que en algún momento de la explosión colectiva, me recuerde quien era yo y qué pensaba.

Porque lo colectivo, cuando sucede profundamente, es revolucionario de por sí. Que un callado hable, que una mujer saque una historia escondida que no quiere contar, que alguien comience a lagrimear sin poderlo contener, que aquel se sorprenda de ofrecerse para interpretar un papel, que se desate una risa estruendosa mirando su ficción, que un esquizofrénico se levante e interprete violentamente un temeroso cura criminal y narcotraficante sin que encuentre censura ni condena social, que un señor de 80 años se te muera en mitad de una peli con un cáncer terminal y que te diga su familia que solo lo mantenía en vida acabar la película... son acontecimientos revolucionarios a escala grupal.

Y si ocurren porque unos conceptos que te has propuesto generaron esa situación real, entonces, tu escritura cobra sentido. No importa cuánto. Cobra sentido y te tienes que parar a pensar otra vez.

Porque en mitad de esos hechos colectivos, la teoría que te habías montado se te pierde de vista. Y de repente te encuentras en la segunda parte de lo que habías planificado. Y no sabes como volviste

allí pero, lo piensas y elaboras después de la sesión: “ah, me parece que me pegué un viaje durante unos momentos y perdí la consciencia de donde estaba yo con mis objetivos y solo sabía donde estaba el resto”.

“Ah, la sinautoría esta que había escrito, te hace pegar estos viajes en que te puede hacer salir de ti, sumergirte en el universo de los otros, perder el sentido propio, habitar el sentido ajeno y recuperarte al rato! Y no lo entiendo, pero ¡volví mejor! ¿Volví mejor no? ¡Como si ahora fuera yo mucha más gente!”

Y la experiencia se va contigo a tu casa y se queda a vivir contigo y sigues. “Y te preguntas: ¿cómo puedo llamarle a esto que me ha pasado? Necesito aclarar un concepto, porque, claro, la Sinautoría entonces no es un estado que se alcance de una vez, como pensaba, sino un campo de posibilidad para que ocurran hechos insólitos, inéditos y ocurran en cualquier persona. La sinautoría, entonces, es como un viaje de tu identidad, que la pierdes y la recuperas por momentos y que está orientada a la producción. Es que esto no lo había escrito. Porque, a ver ¡no puedo negar que en la sesión avanzamos con la escena y hasta fijamos lo que hay que grabar la próxima semana! Ha sido productivo! Pero en un momento, todo se salió de quicio, las cosas parecían aceleradas y fuera de control pero el objetivo está cumplido. Entonces funcionó. La verdad es que no entiendo como funcionó. ¿Quién tomó la decisión de rodar en la casa de Isabel? No recuerdo como se decidió. Claro, es que cuando estás perdido en los demás sigues estando allí consciente. No. Pero ¿qué pasa? ¿que me desdoblé? No!, es más bien una tensión, claro...”

Y ahí retomas y escribes para entender y entiendes al escribir: “la Sinautoría es una tensión entre tu identidad individual y la identidad colectiva, es ese estado de la reunión de grupo cuando el poder va y vuelve, circula, lo tienes y sigue de largo. Es un territorio de posibilidad donde se disuelven las identidades y al mismo tiempo puedes recuperar la tuya. Es un descanso, incluso, de tu yo, que por momentos se hipnotiza con los otros. No está mal que descansemos de nuestro yo... ¡mira! y escribes: la Sinautoría nos permite descansar de nosotros mismos, de nosotras mismas... ¿Cómo nombro esto?”

Y paras y dices: “pues quizá sí. Dejémoslo reposar un rato. Estoy teorizando”.

Así al menos, funciona mi escritura.

Y estos textos que leerán a continuación no son más que el ejercicio semanal que hice cuando me preguntaba sobre cierta experiencia de alguna sesión que me había quedado dando vueltas. Intentaba entender, desde el cine, desde sus teorías, su historiografía, una experiencia cercana. Al fin y al cabo, cualquiera que hoy agarre su cámara o su móvil con el fin de producir una imagen, de captar algo de la realidad, de organizar un grupo de personas para que creen su propia representación, está actualizando la propia historia del cine. Y cualquiera que quiera mínimamente cambiar algo, está obligado a dialogar íntima y profundamente con su historia, para poder cambiarla.

## EL RODAJE COMO CAUSA ORGANIZATIVA. DE CÓMO NOS NACE LA NECESIDAD DE ASALTAR, CINEMATOGRAFICAMENTE, UN BARRIO<sup>2</sup>

En el reportaje a Alexander Medvedkin del film *El tren en marcha* que realizó Chris Marker en 1971, el director ruso cuenta en qué consistió y cuáles fueron muchos de los hallazgos de aquella casi única experiencia en la historia del cine del llamado “cine tren”. No sabemos si los historiadores ubican otros casos como este y que no tengan que ver con él, pero evidentemente, Medvedkin, marcó un hito cinematográfico al que siempre volvemos cuando se trata de encontrar una práctica ya no solo a contra corriente de la cinematografía hegemónica, sino también, la de un cine como servicio social y político. Es posible que sus películas no nos impacten demasiado hoy, pero lo curioso es que su experiencia posiblemente haya trascendido a sus films como piezas aisladas.

En dicho monólogo, luego de narrar la manera en que un grupo de trabajadores logró cambiar unas malas prácticas en la fabricación de vagones frente a un grupo de ingenieros, gracias a que algunos films de Medvedkin evidenciaban aquellas malas prácticas, dice:

El cine no era solo un medio de entretenimiento, un medio para despertar emociones artísticas sino que también era un arma poderosa que podría reconstruir fábricas. No solo fábricas sino que podía ayudar a reconstruir el mundo. Las películas en manos del pueblo eran una arma fantástica que nos llenaban de energía renovadora y gracias a aquella experiencia supimos que podíamos seguir adelante.

El cine tren fue una experiencia de 1932, cuando apenas comenzaba a existir el cine sonoro. Y si bien hoy, obviamente no nos sorprende un material que muestre con cierto didactismo unos problemas de producción, parece increíble, que el cine, en muy pocas ocasiones, provoque, por su manera de producirse y exhibirse, organización social aparte de la de sus profesionales o la de las redes de espectadores creadas a base de estrategias de marketing. Cuando se trata de rodajes de mediana o gran producción en un lugar específico, el arribo del equipo de profesionales provoca conmoción en la gente del lugar, pero raras veces organización social que no se esfume con el rodaje.

Con el tiempo se nos ha hecho evidente que para la utilización del cine como provocación y causa de organización social es necesaria una meditada y precisa desactivación del cine tal cual lo conocemos pero a medida que avanzamos vamos viendo las dificultades que supone tal desprogramación de sus piezas en busca de hacerle producir otros frutos.

Hemos hablado otras veces, por ejemplo, de quitar la pieza “espectador”, darle muerte y abrir la posibilidad de que se transforme en coproductor y que lo haga colectivamente.

Justo este último viernes, tuvimos una segunda sesión de visionado sobre tres secuencias que grabamos en nuestro barrio de Tetuán. El grupo espectador-productor que interviene los documentos que exponemos lo sigue haciendo con entusiasmo. Pero una de las cosas que

---

<sup>2</sup> Publicado originalmente en el Blog de Cine sin Autor, en la siguiente dirección <http://cinesinautor.blogspot.com.es/2010/03/el-rodaje-como-causa-organizativa-de.html>. Posteriormente editado en las páginas 162-164 del libro-blog *Ideas derramadas*.

preocupaban en la sesión era esa indiferencia social que existe siempre sobre las actividades culturales y en nuestro caso sobre los visionados. Lo normal. La apatía.

Nosotros hemos disuelto al espectador y nos hemos constituido como cineastas sin público aunque exhibimos fragmentos transitorios de la realidad en forma de documentos filmicos para quien quiera verlos. Como hormigas con cámaras nos hemos empezado a meter por casas, calles, mercados, para registrar pequeños trozos de la realidad de la mano de sus protagonistas. Nos llevan o nos invitan a grabar lo que viven diariamente, o un episodio excepcional, o unos sitios significativos.

Todavía estamos en los tímidos inicios de involucrarnos con un barrio inmenso y muy variopinto. Lentamente, el hecho de haber anunciado un proceso cinematográfico provoca conexiones de gente y grupos, aunque aún con la timidez de una actividad más que se desarrolla en mitad de la saturación de eventos de una ciudad como Madrid.

Pero en el fondo, aunque por mucho tiempo sigamos esta aproximación de grabar rasgos de cotidianidad con los que armamos las secuencias, buscamos un nervio social mayor. Tenemos delante el desafío de cualquier acción social que no despierta interés en el entorno. No lo buscamos en nuestra estrategia actual. Las secuencias que creamos nos van dando un conocimiento inicial, un acercamiento, una aproximación progresiva, a personas, escenarios y situaciones. Sin embargo, nos empieza a latir un palpito: posiblemente será necesario que dentro de un tiempo haya que hacer un asalto al barrio en toda regla.

Creemos que hay que intentar acciones con las estrategias del Viejo Cine cuando llega con sus despliegues técnico-espectaculares a un lugar y causa conmoción, curiosidad y admiración. Solo que nuestro despliegue queremos que sea más estratégico-organizativo que espectacular y más que causar conmoción admirativa deseáramos causar reacción organizativa. Planificar un “rodaje” de varias semanas intensivas como interrupción barrial en varios lugares, en diferentes casas, centros, mercados e instituciones; trabajarlo meticulosamente casi puerta a puerta entrando progresivamente al vecindario, desplegar afiches, información, material previo editado con las secuencias editadas. Utilizar el Rodaje como estrategia de intervención social que provoque un poco más de organización en torno a lo cinematográfico, es una oportunidad que debemos explorar. Si un barrio puede organizarse para sus fiestas populares por qué no podría hacerlo para el rodaje de su propio film, como una “fiesta en pos de su propia representación”. Estamos aún lejos, lo sabemos, pero la propia inmersión nos pone exigencias que es bueno aceptar como desafíos.

Sabemos de todos estos asuntos que corroen permanentemente las actividades culturales y militantes, que desgastan y queman, que desaniman y frustran pero tenemos antecedentes más actuales que nos hacen pensar que la llama de un cine medvedkiano es más posible hoy.

Edgar Morin, uno de los fundadores del Cinéma Verité, hablaba así en una entrevista de 1966 sobre la aparición de ese tercer cine con cuyas palabras nos sentimos identificados:

Le cinéma vérité es medio de interrogación, es por eso que avanza con el micro en la mano, es un medio de comunicación y por eso busca el diálogo. Por supuesto, hay miles de problemas, miles de dificultades...

Rossellini tiene una fórmula admirable -seguía Morin- cuando habla de realizador en búsqueda de autor. Es verdad, en el mundo cotidiano cada vida sufre coacciones, rutinas, sufre el peso de las costumbres y, entonces, el cinéma vérité busca seres humanos que, por lo menos un instante, fuesen delante de la cámara los autores de su propia existencia.

Nosotros estamos haciendo un camino lleno de interrogantes. También somos realizadores y realizadoras en busca de autor, pero en nuestro caso, de un autor colectivo. Y somos conscientes de haber tomado una especie de atajo por suicidio autoral, por nuestra desaparición planificada dentro de un proceso de realización y esto nos abre a un campo de actuación algo inédito. Tan conscientes como de que de un acto semejante a veces no se vuelve, ni se sale exitosamente. Pero hemos elegido correr el riesgo por simple instinto político. No debe ser tan difícil asaltar cinematográficamente un barrio. La única dificultad es que posiblemente nos lleve unos cuantos años de conspiración. Habrá que romper el tiempo de nuestra ansiedad. Veremos. Después de todo, si hay algo que sabe hacer el cine desde siempre, es justamente inventarse el tiempo.

### LAS FUERZAS INTERNAS DEL CINE. ESTRUCTURAS DE CONTROL Y ESTRUCTURAS DE LIBERACIÓN DE LO CINEMATOGRAFICO<sup>3</sup>

Es difícil quizá diagnosticar la propia época para poder reaccionar en ella de manera eficaz. En un momento como hoy donde hay una declarada puja por crear estructuras de control a la producción y circulación en red de la cultura y ante una emergente e ingestible producción social de lo cultural, nos vienen a la cabeza historias pasadas del cine.

Leída a vuelo de pájaro, esta historia parece un bucle marcado por la formación de poderosísimas estructuras de control comercial-estéticas y no menos poderosos períodos de fuga, de transgresión de dichas estructuras.

Veamos algunos ejemplos de los propios relatos de su historia.

El mismo nacimiento oficial del cine tuvo un corto reinado de los Hermanos Lumière los primeros que fueron capaces de crear una estructura comercial ágil y expansiva. Ellos intentaron un cierto monopolismo sobre el nuevo espectáculo, incluso negándose al principio y por cierta incredulidad, a vender réplicas del cinematógrafo, pero su control será rápidamente sobrepasado por la expansión y el interés despertado por el cine emergente, a tal punto de que en pocos meses, otros nombres comenzarán a hacerse con el protagonismo sobre la nueva actividad, a fabricar sus propios aparatos y a hacerse con el espectáculo.

Hasta aproximadamente 1910, la primer década, “el cine era una actividad de abierta competencia en EEUU” -dice Douglas Gomery-. En 1908 comenzará la infernal influencia de Thomas Alva Edison por el control del cine. Entre 1909 y 1915, la Motion Picture Patents Company (conocida luego como el Trust) creada por el, “alteró, transformó y unificó la industria cinematográfica” que nunca volvería a ser la misma.

Los métodos y normativas pueden sonarnos familiares: creación de un cartel formado por los principales productores y fabricantes de cámaras y proyectores que se unirán con el objetivo de fijar los precios del material cuya fabricación estaba exclusivamente en sus manos. La Eastman Kodak (origen de la compañía popularmente conocida, Kodak) solo suministraría película virgen a los miembros y aliados de la Motion Pictures Patents Company.

El trato también era claro, o se era aliado al sistema Edison o este te llevaría a los tribunales. Si una compañía quería fabricar proyectores debía pagar al Trust cinco dólares a la semana. Los exhibidores debían pagar otros dos dólares a la semana si querían usar legalmente los proyectores. Quienes quisieran hacer una película también debían desembolsar un dinero por cada metro de película homologada.

Tal control oligopólico se hizo tan fuerte que llegó a apoderarse de todas las compañías de distribución. Todas menos la que operaba en Nueva York, la ciudad más importante de EEUU gestionada por William Fox, quien no solo se negaría a vender su compañía sino que iniciaría una

---

<sup>3</sup> Publicado originalmente en el *Rebelión.org*, en la siguiente dirección <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=120402>. Posteriormente editado en las páginas 278-280 del libro-blog *Ideas derramadas*.



demanda contra el Trust. En 1912 el gobierno federal emprenderá una acción antitrust. En 1913, un tribunal de Pensilvania dictaminará la ilegalidad del Trust y, finalmente, en 1915 el Tribunal Supremo de EEUU acabará con el primer oligopolio cinematográfico al no admitir un recurso contra la decisión del tribunal anterior.

El control absoluto del negocio, no era sostenible, ya ni siquiera por razones nobles sino puramente comerciales. El cine necesitaba seguir su marcha... independiente.

En los mismos años en que se fue afirmando el perverso control de la MPPC, los independientes irían desarrollando a contra presión lo que luego se constituirá en un imperio posiblemente mayor (y peor) en magnitud que el Trust. Algunos de estos independientes eran Marcus Loew que fundará la Loew's Incorporated y su filial, la Metro-Godwyn Mayer; William Fox que fundará su imperio ampliamente conocido hasta nuestros días y Carl Laemmle, creador de lo que conocemos como los estudios Universal. Es el nacimiento de Hollywood.

Digamos que ni siquiera tratándose de puros intereses comerciales, el cine se ha dejado monopolizar de una manera absoluta por largos tiempos.

Ya tenemos a Hollywood como nueva estructura naciente. Primeros magnates.

El Sistema de Estudios y el Sistema de Estrellas se convertirían en la base del negocio.

Un Sistema de Estudios que comienza a consolidarse: jerarquía en el reparto de responsabilidades entre un consejo de administración y presidencia que deciden la estrategia general de producción y asignan presupuestos y un equipo de producción subordinado que tiene un riguroso organigrama de producción al estilo fordiano.

Adolph Zukor y su fórmula empresarial convertirá a su compañía, la Famous Players-Lasky, en la mayor del mundo y en una máquina de obtención de máximos beneficios: el Star System llega a su esplendor: la explotación de largometrajes protagonizados por estrellas famosas.

Primera Guerra Mundial por medio y el sistema Hollywoodense no hará más que afirmarse como estructura imperial que pretendería aquello de lo que escapó para formarse: el control total del cine.

Su apogeo llegará hacia los años 30 y 1946 es señalado a veces como el punto más alto de beneficios originados por el cine.

Segunda Guerra Mundial, y su tiempo posterior volverá a plantearnos otra fuga del cine. Las siguientes décadas serán sísmicas para esta estructura imperial que, a pesar de que todo su poder, irá desgastándose y presenciando, a la vez, diferentes movimientos y derivas del cine provenientes de realizadores y grupos que comenzarán a encontrar nuevos caminos de realización. El neorrealismo hará de las ruinas italianas un original gesto que marcará y replicará en las siguientes décadas toda una amalgama de rupturas con el sistema hollywoodense y la expansión de la sublevación autoral desarrollará una visión y una manera nueva de hacer cine.

Las últimas dos décadas marcan otra vez una tendencia de cines periféricos que ya ni siquiera nacen como una puja interior del cine y de sus clases productoras. Un ejemplo lo da el movimiento indígena latinoamericano surgido en los años ochenta, que ya no tendrá el perfil de un movimiento nacido en el seno del cine occidental. Se desarrollará a partir del uso de las nuevas tecnologías audiovisuales, sin relación directa con el saber occidental, originario del cine y con una fuerte postura reivindicativa de su imagen como propiedad cultural a desarrollar audiovisualmente por ellos como pueblos. Diferentes enclaves de producción de muy diversa índole y tamaño han sabido a la vez ir creando una estructura de coordinación como la CLAPCI (Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas). Este movimiento ha desarrollado sus propios circuitos de enseñanza del audiovisual y sus propias redes y festivales de exhibición.

Quizá se trata de que el cine es una actividad indomable, siempre resultado de la tensión de estar entre grandes estructuras de control y fuertes movimientos de liberación. Quizá éstas sean dos tendencias irrenunciables que deberíamos tener en cuenta, en fechas claves donde la puja por el control de la producción cultural audiovisual y su fuerte emergencia como producción libre y muchas veces gestionada fuera de las estructuras de control, es un tema de total vigencia.

Por supuesto que esta dicotomía, como todas, nos sirve para esquematizar de forma entendible la realidad pero no la explican en su totalidad. De todas maneras, estas fuerzas tan profundas que se pueden rastrear en las historias contadas del cine, deberían ayudarnos a madurar y pensar sobre qué tipo de estructuras queremos generar como creadores, como cineastas.

Para nosotros, justo un siglo después en que unos independientes comenzaran a huir del implacable y mafioso control de Edison para comenzar a edificar un imperio mayor como el de Hollywood, nos ha hecho imaginar una posible huida acorde a su Segunda Historia.

Y nos parece urgente y necesario conciliar esas dos fuerzas subterráneas que parece mover lo cinematográfico en toda acción que pretenda valerse del cine como procedimiento de transformación social: estructuras de poder productivo al servicio de gente no productora de audiovisual, metodologías firmes y precisas que lleven ya no a la obtención de beneficios económicos como única medida sino a una organización social en torno a la propia representación fílmica.

Nos parece urgente y necesario que empecemos a tener planteos sobre otra manera de hacer cine que superen la militancia accidentada del voluntarismo y promuevan plataformas de producción pensadas como estructuras de liberación social, participadas, intervenidas y gestionadas por diversos grupos de personas de una localidad.

En una palabra, si de “utopía” se trata, creemos que hay que embarcarse en la creación de plataformas de cine cuyo poder de producción sea ocupado progresivamente por grupos de población.

Un siglo después de que los Grandes Estudios empezaran a concebirse como monstruosos negocios culturales del siglo XX, nosotros queremos edificar unos Grandes Estudios (Abiertos) donde nuestros férreos métodos lleven directamente a la producción y gestión popular de películas.

Y bueno, si...¿ qué tenemos a nuestro favor para tal gesta?

Lo mismo que tenían los Lumière en aquel día de diciembre de 1895 en que acaba su primer exhibición con evidente fracaso de público: unas pequeñas cámaras, un proyector (en su caso era el mismo cinematógrafo), un montón de dudas y una gran capacidad de trabajo.

¿Por qué poner “utopía” donde debimos escribir “decisión”?

## EL CINE DE ACCIÓN EN LA POLÍTICA DE LOS CUERPOS. LA ACTIVACIÓN DEL ESPECTADOR COMO PRÁCTICA EMANCIPADORA<sup>4</sup>

Dice Augusto Boal en su Teatro del Oprimido que

Aristóteles propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que éste actúe y piense en su lugar; Brecht propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que actúe en su lugar, pero se reserva el derecho de pensar por sí mismo, muchas veces en oposición al personaje. En el primer caso se produce una catarsis; en el segundo, una concienciación. Lo que propone la Poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar, al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio, en resumen, se entrena para la acción real. En este caso puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un ensayo de la revolución. El espectador liberado, una persona íntegra se lanza a la acción. No importa que sea ficticia; importa que sea una acción.

El Teatro del Oprimido, surgido en los años 70 y expandido a más de 70 países, plantea una serie de procedimientos directos hacia el espectador, la espectadora de teatro que le posibilita salir de su estado de inactividad. Un “plan general”, le llama, para la conversión del “espectador en actor”.

Las cuatro etapas que plantea referidas al arte y escenario teatral nos hacen reflexionar sobre nuestra propia experiencia, que aunque diferente por ser cinematográfica, guarda ciertas potencialidades cercanas y nos fuerza a pensar en la necesidad de una operativa bien definida para ese momento preciso en que el espectador se convierte en protagonista, guionista, actor/actriz de la escena.

Si bien Boal plantea una recuperación de la experiencia teatral por el pueblo llano en términos de recuperación de un protagonismo perdido que se materializaba en el “canto ditirámico (el pueblo libre cantando al aire libre). El carnaval, la fiesta” de la que hablábamos la semana pasada, en el cine, en cambio, nunca gozamos de tal popular origen. En sus comienzos, lo máximo que le podía pasar al pueblo llano era que algún operario lo retratara para luego acudir a verse a alguna sala. Según la narración de George Sadoul, el primer historiador cuenta que los operadores de los Lumière “se estacionaban durante varias horas en los cruces frecuentados haciendo girar en el vacío su manivela. Llegada la noche, los papanatas que se habían creído filmados asaltaban las salas con la esperanza de reconocerse en la pantalla”.

Obviando el prejuicio de papanatas del apreciado George, lo cierto es que un siglo después, la inmediatez de una cámara en un lugar público, la curiosidad y la reacción de la gente sigue causando reacciones parecidas.

Nosotros mismos hemos basado más de algún visionado en esa sola curiosidad de las personas de verse en una pantalla.

---

<sup>4</sup> Publicado originalmente en las páginas 281-283 del libro-blog *Ideas derramadas*.

Esta fue, en el origen, la mayor participación ofrecida al espectador en comparación con el recorrido teatral que Boal señala para la gente común en cuyo origen parece haber habido una verdadera apropiación popular del acontecimiento teatral o festivo.

Luego, progresivamente, la persona común comenzó a ser incorporada de diferentes maneras y en una diversidad de films pero siempre como sujeto de la mirada profesional y en muy contadas ocasiones y solo en las últimas décadas como verdadero productor y protagonista de su propia representación.

No podemos decir entonces: “hubo un tiempo en que el cine lo producía la gente común, se organizaba y hacía películas, hasta que la burguesía y la aristocracia dividió a la gente en productores, exhibidores y espectadores”.

Quizá por eso se torna harta compleja la creación de las condiciones sociales de producción para que los diferentes grupos de espectadores y espectadoras se conviertan en protagonistas, directores y gestores de la obra que producen colectivamente. Porque directamente no hay antecedentes en el cine de un estado de producción que no sea el de las minorías del negocio. Más bien podríamos decir que el cine, desde su nacimiento, no ha hecho más que democratizarse y que su destino final, que no su origen, es el desplazamiento de su propiedad minoritaria hacia la propiedad popular.

Si decimos que lo revolucionario es llegar a un estado social de producción donde una población organizada sea gestora de los medios de producción y realice organizadamente su propia filmografía, ¿cuándo y por medio de qué procedimientos puede ocurrir un traslado así?

Uno de los momentos claves tiene mucho que ver con ese “plan general” del que habla Boal en su teatro y con la concepción de la acción que estamos planteando.

La acción, en las películas, desde las primeras persecuciones con las que el cine cautivó a los espectadores, siempre ha sido la acción ofrecida dentro de ese estado hipnótico creado por sus productores. La acción de los actores y actrices, la acción planificada por los productores, directores y profesionales. Aventuras inventadas por esa siempre lejana gente del cine.

En la práctica del Teatro del Oprimido hay justamente un conjunto de procedimientos que le permiten a ese espectador relegado a la sola contemplación ocupar el lugar de los actores.

La semana pasada llevábamos una hora hablando con nuestros jóvenes sobre el perfil de una pareja que han elegido para representar en la ficción. Casi diríamos que hasta aburrida se estaba poniendo la discusión hasta que decidimos, en un momento dado, volver acción la propuesta y que los personajes elegidos improvisaran la escena: las pistas eran que aquellos chico-chica, luego de haberse conocido en una fiesta, se ven por primera vez en un bar, digamos que para conocerse y seducirse. Ya que se habían caído bien sin llegar a liarse, pues, esta cita era la primera que prepararía el terreno para su futura relación amorosa, que acabará bastante fatal atravesada por una historia de enganche a la droga y maltratos a la chica.

Y ahí cambió completamente el estado grupal. De una discusión racional con diálogos cruzados, se pasó a un estado de nerviosismo, de emociones, de exaltación, de ideas de diálogo, risas, miedos, indicaciones escénicas, etc. Los protagonistas elegidos debían improvisar la escena de seducción preparando la que rodaremos de verdad en un bar real. El resto, agrupado detrás de la cámara opinaba, proponía, sugería temas, diálogos y actitudes.

El protagonista, que había funcionado tremendamente bien en otra escena entre chicos, se inhibió de tal manera que no supo como encarar la improvisación. Ante tantas opiniones de la jauría directora y guionista, propusimos que si todo estaba tan claro para los demás, cambiáramos de personajes para que otros hicieran una mejor demostración. Y efectivamente, otro chico que se ofreció lo hizo como en la vida misma de tal manera que aquello parecía un verdadero ligoteo en directo.

Esta es una experiencia con la que nos hemos encontrado más veces y que vemos necesario sistematizar. Protagonizar la acción para ser filmada, rompe la pasividad tanto en quien la lleva adelante como en quienes se esfuerzan por dar sugerencias y alentar a los protagonistas ya que cualquiera de ellos o ellas sienten muy próxima la amenaza (y la posibilidad) de tener que realizarla. Aún sin protagonizarla, las diferentes aportaciones a la construcción de la escena ya compromete.

La eficacia del cine de acción en el viejo cine fue y se mantiene aún en la fuerza persuasiva de sus historias, en la efectividad de sus tramas, en la velocidad de su ritmo, en la espectacularidad de sus efectos.

El cine siempre ha sido un entorno social temporal que ha ofrecido la posibilidad de ensayar otras vidas, otras conductas, otros personajes, otras reacciones, otras tramas. Sabemos ya que en el Viejo Cine este oficio y su posibilidad, ha sido y son privilegios casi exclusivos de los profesionales de dicha actividad.

En nuestro caso, si tenemos que pensar y desarrollar un cine de acción preferimos hacer de lo cinematográfico nuevos campos de experiencia afectiva, de prácticas sociales, emocionales, políticas, donde la acción atravesase los cuerpos como gesto político, como ensayo de la vida, como plantea Boal.

Concebimos el cine como entorno de acciones a vivir, donde los antiguos espectadores del cine pasan delante de la cámara para protagonizar y vivir sus propias imaginaciones o para colaborar activamente en la reflexión que origina la escena.

De todas maneras, un joven planteaba una situación con tiroteo incluido por un trapicheo de drogas que aparece en la trama o, más tarde, preguntaba si rodaríamos escenas de sexo explícito. Habrá que ver. No estamos planteando necesariamente un cine reflexivo y aburrido. El Cine sin Autor es una forma de realización que debería poder originar filmes de acción y aventuras ¿por qué no? La única condición consiste en que sean las acciones y aventuras protagonizadas, dirigidas y gestionadas por la gente común y no por las minorías caducas del Viejo Cine.

TRES POLÍTICAS Y TRES SUBJETIVIDADES DEL CINE. HACIA UNA “POLÍTICA DE LA COLECTIVIDAD”<sup>55</sup>

En el libro *La mirada Plural* de Santos Zunzunegui, el autor lanza en su introducción una cantidad de jugosas preguntas, afirmaciones e intuiciones sobre las encrucijadas del cine actual, que luego, a la hora de desarrollar algunas tentativas de respuestas, vuelve al lugar común del análisis de una serie de autores de la lista de nombres importantes que en su momento aportaron novedad al cine: Val Lewton, Renoir, Kurosawa, Godard... No estamos seguros de que la salida que parece insinuar el autor pueda acabarse en el repaso de aquellas novedades formales y estéticas que nos ofrecieran cineastas del siglo pasado.

Quisiéramos repensarnos a partir de una reflexión que hace el crítico en el capítulo dedicado al cine de autor como política. Comienza fijándose en la frase de Antoine de Baecque recogida del libro dedicado a este movimiento donde afirma que “la política de los autores es sin duda la idea más célebre de la historia del cine”.

Y es verdad que esta formulación de los jóvenes críticos franceses fue una reacción notoria que antepusieron a “la política de estudios” que se había desarrollado y brillado en solitario hasta los años cincuenta en ese cine de marca Hollywood aunque fuera realizado en otras latitudes.

Luego cita la descripción que haría André Bazin en su día sobre esta política de los autores al señalar que ésta “consistía en elegir en la creación artística el factor personal como criterio de referencia, para postular después su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente”.

Cierto. Parece una obviedad pensar y sentir que el cine de autor es, en cierta medida la opción de una cinefilia minoritaria intelectual, más cultivada en cierto espíritu crítico y refinamiento estético, muchas veces de tendencia izquierdosa (aunque para nada obligatoria). Un sector de espectadores que busca otro tipo de experiencias que lo alejen de las simples cárceles del entretenimiento, de la comercialidad narrativa de los géneros, de los sistemas de persuasión y captación audiovisual que suponen las películas hechas bajo las convenciones del negocio y sus infinitas variantes.

Lo cierto es que bajo determinado aspecto el gesto autoral de los años sesenta pondrá de relieve y hará emerger el carácter individual e individualista de la producción cinematográfica.

La “política de los estudios” constituyó la producción cinematográfica en su versión de gran fábrica multinacional. La “política de los autores” vendrá a constituir la concepción de producción en su versión individual, de un pequeño equipo comandado por un director del que las películas llevarán su nombre y quien se llevará posiblemente la mayor parte de los beneficios.

No deja de ser curioso, que cualquier película basada en la política de estudios ( cadenas de producción en base a cadenas de gente en sistema fordista), era realmente un modelo de colectividad solo que estructurada capitalísticamente. De hecho, aunque un espectador común no identificara en

---

<sup>55</sup> Publicado originalmente en el Blog de Cine sin Autor, en la siguiente dirección <http://cinesinautor.blogspot.com.es/2011/05/tres-politicas-y-tres-subjetividades.html>. Posteriormente editado en las páginas 326-328 del libro-blog *Ideas derramadas*.

los archiconocidos audiologos de la Warner, de la Fox, de la Paramount, etc, el complejo, férreo e injusto sistema de fabricación autoritaria que podía esconder, no iba al cine a ver, precisamente, a su director preferido.

El espectador alucinado por el sistema de estudios se vería atraído por diferentes motivos: fundamentalmente por las estrellas promocionadas por el negocio del start system, sus actores y actrices, los contenidos anticipados por la codificación de los géneros, etc. que las prácticas promocionales avanzaban (avanzan) antes de la película.

Incluso en el caso de los grandes cómicos como Chaplin en cuyas películas coincidía el actor estrella y el director, diríamos que la fascinación la proporcionaba el personaje creado pero no tanto el director como oficio. No fue Charles Chaplin director lo más destacado sino más bien su personaje de Charlot el que lo llevó a la gloria.

Si uno lo piensa fríamente, cuando irrumpe “la política de los autores” poniendo de relieve a la figura individual del director, tratando de reivindicarlo tal como se hacía con los pintores, escritores, etc. lo que se viene a agregar es un nuevo punto de atracción, una nueva clave de lectura y de motivación para ver cine.

El sistema despótico de los estudios suponía (supone aún) la implicación de una colectividad de gente, mayor que la que podía necesitar el sistema de autor, cuyo equipo, en muchos casos, se vería devorado por la figura de un solo individuo, el director, que incluso podía ser capaz de eclipsar la figura de las propias estrellas

Aunque Godard hiciera *Le Mepris* con Brigitte Bardot o *Tout va bien* con Jane Fonda, siempre se trataba de ver una película de Godard. Ese era el sello de importancia e incluso la marca indiscutible de su valor intelectual.

“La política de los autores” es el paso de individualización que el cine nunca se había planteado. Del valor intelectual “del autor”, se pasará en las siguientes décadas al valor comercial de dicha figura, a su mercantilización. Si bien constituyó una reacción que cambió ciertamente determinados criterios de la crítica, se trató también de una ampliación estética sobre el conjunto del cine y una ampliación de mercado.

¿Cuál fue la estrategia que siguieron los precursores de la Nouvelle Vague?

- a) Encontrar los puntos de hartazgo que sentían sobre el cine existente.
- b) Enunciar una teorización y reinterpretación, unos nuevos criterios de criticidad relejendo cierto cine que podía contener la nueva valoración (una hábil forma de rescatar y a la vez introducir esos criterios en la historia que les antecede).
- c) Realizar ese nuevo cine que veían posible. Presentar un nuevo modo de hacerlo.

En una palabra, estos nuevos autores crearon primero las condiciones teóricas como terreno propicio donde insertar una nueva práctica. Si bien querían hacer cine se dieron cuenta que no lo querían hacer bajo el modelo en el que lo había desarrollado la “política de estudios” y necesitaban



formular “otra política”. Si no creaban antes otra crítica, otra mirada, su cine corría el riesgo de ser invisible para el mismo cine que amaban.

Esta reflexión es la que nos lleva a plantearnos una pregunta: ¿cómo pensar hoy otra política que abra las condiciones de mirada y reflexión crítica para un cine que se presente como novedad tanto a “la política de estudios” como a “la política de los autores”?

A cada política le corresponde una subjetividad.

Cuando nosotros nos planteamos la fórmula de Cine sin Autor, aunque no lo teníamos claro desde el principio, la práctica nos ha hecho consciente de que, en definitiva, nos planteamos precisamente una “nueva política”, “la política de la colectividad”.

A partir de esta enunciación, la complejidad se torna en varios aspectos diferente a las anteriores dos políticas que han movido y desarrollado en el cine.

Es verdad que si seguimos la estrategia que describíamos antes para el caso del cine de autor también podríamos decir que cumplimos más que menos con sus pasos:

- a) También nos han hartado estas dos formas de cine, no tanto porque sean buenas o malas películas sino porque son expresiones minoritarias y hasta personales, que se nos presentan como manifestaciones sociales. Sentimiento que nos puso en la búsqueda de otro modelo. Es más bien un hartazgo político y no solo estético-formal. Partimos del cansancio que produce pasarnos la vida de comentaristas, consumidores o críticos del cine de unos pocos.
- b) También vamos creando un cuerpo teórico en base a una revisión crítica de la historia del cine deteniéndonos y remarcando aquella cinematografía donde encontramos los nuevos criterios que definimos.
- c) A pesar de las dificultades, también decidimos poner en práctica, hacer cine, bajo el modelo de realización que surge de esa teorización iniciando el camino de un nuevo modelo.

Pero hay un asunto fundamental en nuestro planteo que marca diferencias de enfoque y de acción: el hecho de hacer cine desde una subjetividad más compleja y distinta como es la colectiva de la gente común. Lo explicamos muy resumidamente.

“La política de estudios” se desarrolló (se desarrolla aún) como un cine proveniente de una colectividad constituida por inversores y profesionales del cine. La subjetividad que emanó (emana) de este tipo de grupos organizados ya la sabemos, ahí están sus películas. Unidos por un contrato o trato generalmente mercantil producían (producen) los films. Se sabía quienes eran. Grandes grupos de producción abocados a conseguir plasmar las ideas de algún profesional o directivos que había pensado (piensan) una película. Estas se hacían en sus templos inaccesibles para la gente común con localización y tiempo bien definidos, grandes estudios.

“La política de los autores” provino de un grupo definido de cineastas, donde cada uno explotó (explota) creativamente su subjetividad personal de director. Su interés inicial fue fundamentalmente profesional, intelectual y artístico con respecto al oficio. Las películas se empezaron a hacer más

cercanas, en ambientes naturales, siguiendo la estela del neorrealismo. Quizá ya no se trataba de los inaccesibles grandes estudios. El templo inaccesible pasó a ser el mundo subjetivo del director, esa interioridad muchas veces tan despótica como la que se daba (se da) en el cine de fábrica. La política de los autores le dio estatuto cinematográfico a la subjetividad individual.

En cuanto a “La política de la colectividad” que planteamos desde el Cine sin Autor, lo que reivindicamos como subjetividad cinematográfica, es la de “una colectividad social cualquiera”. Por un lado, abandonando todo rasgo autoral retomamos el carácter colectivo de la política de estudios (muchas gente produciendo una película) pero de una manera totalmente alejada de la explotación de fábrica. No surge de la institución cinematográfica sino del estamento social y no parte de la organización piramidal del cine sino que utiliza el cine como forma de conexión y organización social. Subjetividad en construcción muchas veces provocada por el mismo proceso socio-cinematográfico.

En una política de la colectividad el beneficio económico desaparece como causa inicial y objetivo final y queda relegada a un móvil secundario. El beneficio impulsor es de carácter social, político y también estético pero por la búsqueda de una propia autorrepresentación, la búsqueda del empoderamiento del poder que otorga el generar la propia ficción.

Volveremos sobre este tema. Hoy solo queríamos enunciar lo que nos sugirió el texto de Zunzunegui, ya que era un libro que plantea los retos actuales del cine y hemos querido agregar a su texto algo que para nosotros es fundamental para pensar el cine del futuro. Y aunque es útil y necesario el conocimiento del cine que nos antecede, creemos que es igual de necesario, para una nueva política cinematográfica, remover los cimientos de lo que parece que nunca llegamos a cuestionar: ¿quién ha producido y produce el cine y quien tiene los saberes y los más opulentos medios de producción para imponerlo? Por ahí, comienza una verdadera “política de la colectividad”, la que indefectiblemente debe buscar hacer del cine de nuestras sociedades, un asunto que le compete a toda la población y no solo a sus cansinas minorías productoras.

## ¿HACIA OTRO TIPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL? PERO... ¿CUÁNDO HABLAREMOS DEL AUTOR?<sup>66</sup>

Varias y diversas tertulias de las últimas semanas nos provocan estas reflexiones. La Autoría, el Autor, a la que nosotros contraponemos la Sinautoría, el Sinautor, a veces se hace un nudo complejo y resistente, hasta irritante diríamos, que parece taponar una de las vías de apertura a cambios profundos en la producción cultural. Tres anotaciones previas:

- 1) La Autoría es una potencia de creación que es parte del ser humano, de todas las personas aunque en diferentes medidas, cualidades y aptitudes. Potencia que nos lleva a transformar o crear cosas y materiales de nuestro alrededor con sentido estético, re- creador, inventivo, fundador, provocador, para afectarnos y afectar.
- 2) La Autoría está determinada por la circunstancia social, política y económica en la que vivimos. Nos facilitan o nos impiden el ejercicio de nuestra potencia autoral.
- 3) La Autoría es ese conjunto de procedimientos y técnicas, el propio ejercicio de transformar diferentes materiales o situaciones con sentido estético, reflexivo para transformarlo en obras. Con ellas buscamos presentar, re-presentar a los demás para afectarles y afectarnos y afectarles afectándonos.

Este conjunto de procedimientos es el ámbito propio del Autor como dispositivo, no como yo individual, o grupo de artistas, que es su forma de plasmación, sino como pura operativa social y creativa gestionada por una conciencia: la de saberse Autor.

Estos tres componentes siempre deberían estar en juego al valorar una obra, como resultado de las operativas de un Autor.

Creemos que el estado capitalista de las cosas ha fortalecido muros que ya venían dados llevándolos a la extrema expresión y fijando un paradigma social que nos dice:

No, la autoría como potencia no la tienen todas las personas, sino un solo grupo minoritario de personas. Por tanto, la circunstancia de esa Autoría debe ser ordenada, financiada, dispuesta para que ese tipo de Autores (tipo de operativas) ejerzan la potencia creadora en deterioro del resto de gente que deberá admitir o bien que no la tiene, o bien que no tiene derecho a ejercerla.

Las narraciones, las imágenes, las voces, los sonidos, los materiales que luego vemos transfigurarse en obras (novelas, películas, poesías, músicas) ya existen como materia prima y como parte del ocurrir del mundo que genera contenidos. Las operativas autorales vendrán a condensarlas con su alquimia en obras. Obras que deberían seguir mutando indefinidamente en manos de la Autoría universal de cualquiera.

El Autor como dispositivo realiza operaciones:

- Rápidamente crea discurso y representación ya que trabaja solo o con colegas del gremio sin involucrar a más personas de la sociedad, liberándose de la espera de largos consensos si abriera su proceso de creación a personas cualquiera.

---

<sup>66</sup> Publicado originalmente en las páginas 354-357 del libro-blog *Ideas derramadas*.

- Con sus creaciones afecta a quienes entran en contacto con su trabajo.
- Acelera procesos imaginativos con sus obras, generando debate, forzando el pensamiento, la percepción, los afectos de las demás personas.
- Pone a circular sus narraciones, reflexiones, acciones, representaciones, performances surgidas del mundo, de la circunstancias que le atraviesan pero trabajándolas en privado.
- Satisfecho con eso, busca recabar dinero de lo que crea estableciendo un cerco de propiedad intelectual sobre sus obras.
- Luego se anima más y establece otro cerco legal y monetario sobre el uso que se haga de lo que ha creado. Muchas veces lo quita y declara libertad de uso.

Nuestra pretensión con colocar una operativa de SinAutoría es forzarlo a un cambio en sus procedimientos. No buscamos la disolución de la autoría ni de los autores, cosa por demás imposible, sino el derribamiento de los muros que ese tipo de Autoría y ese tipo de Autores (esas operativas) suponen.

Y cuando ponemos hincapié en el caso del cine que es de lo que conocemos un poco más, a ciertos nombres (Flaherty, Medvedkin, Herbert Biberman, Vincent Carelli, Sanjinés, Pedro Costa o Peter Watkins.....) más que exaltar sus nombres, reconocemos en ellos operativas, o indicios de operativas que han tendido a fomentar la idea de que la potencia creativa de la Autoría está en las personas de toda la sociedad y no en sus minorías identificadas como Autores.

Sin Autor, es “sin” ese tipo de Autor.

Al exponer nuestra práctica, escuchamos cosas que nos hacen reflexionar cuando no nos preocupan:

- Una actitud repetida es replicarnos: *eso de la Sinautoría que se han inventado está bien, pero bueno, es una práctica más.*

Para, acto seguido, entonces, volverse, casi instintivamente, a una especie de rescate del Autor (operativas ya conocidas) para revalorizarlo: no está tan mal, hombre, hay muchos que han hecho cosas de puta madre. Y desde ahí se busca ver de qué manera ese mismo Autor (operativas ya conocidas) puede plantearse otros procedimientos para que su obra afecte de manera más e caz a la sociedad. Porque en los diferentes ámbitos de conversación el tema es que las obras y los autores parecen no afectar a nadie como deberían y porque manejamos cierta sensación de que estamos en bucles de producción que no crean rupturas. La otra acusación que se nos deja caer es que *vamos contra los Autores y pretendemos invalidarlo todo*. Y a esto decimos que en parte sí y en parte no, como todo en esta vida.

En parte sí, porque creemos que sería más e caz otra forma de Autor (otro tipo de operativas) e incluso contrarias a las que ha venido teniendo.

En parte no, porque nos parece que la forma de Autor no tiene por qué ser invalidada sino profundamente removida y profundizada.

Es común la queja sobre un estado nefasto de la producción cultural por ser unas covachas de privilegiados, por estar machacada de recortes presupuestarios, por insolidaria, por no ofrecer espacios, por ser excluyente, por no ofrecer más que lo visto, por solo plantear matices y nada más que matices. Pero si realmente logramos hacer ese diagnóstico y buscamos salidas, ¿qué pasaría si dinamitamos esas operativas autorales?

Si las operativas conocidas de Autor fueran sustituidas, modificadas, ampliadas, reformuladas por otras, si lo removiéramos realmente, pues se movería necesariamente el edificio. Probemos por ejemplo:

- Involucrar a muchas personas en el proceso de creación de sus obras.
- Devolver a debate asambleario sus propios hallazgos, sus piezas, sus obras como materiales relativos sin cerco de propiedad intelectual que los proteja.
- Permitir que sus saberes entren en conexión con otros diferentes a la hora de producir representación y discurso.
- Trabajar con el imaginario social de otras personas y no solo con el privado, involucrando a la gente que le inspire su trabajo.
- Producir desde realidades localizadas, personas concretas, situaciones precisas y abandonar un poco el territorio de la abstracción cultural. Historizar, localizar, concretizar, temporalizar las representaciones y hacerlo con otras personas.

Digamos que el nuevo Autor podría ejercer su potencia con libertad siempre y cuando tuviera la libertad suficiente de ponerse en una función política de servicio para que otros ejerzan su autoría.

Insistimos en que no planteamos que el Autor no se sostenga de su trabajo. Ese es otro asunto problemático como el de cualquier oficio y que deberíamos abordar aparte.

Lo que debemos encontrar en la emergencia de una nueva conciencia de lo colectivo como fuerza de producción social, es a qué llamarle Autor (a qué nuevas operativas) en unas nuevas circunstancias como las que se empiezan a vislumbrar en el acontecer social.

Para cambiar radicalmente las cosas, debemos dejar de creer en ellas, en como funcionan, en como se organizan, alcanzar un profundo descrédito sobre lo que ya conocemos de ellas. A veces nos queda la impresión de que esos cambios se dicen pronto como deseo, pero luego se vuelve rápidamente a las viejas fórmulas, a ver si mejoran un poquito, a ver si no me sacan de mi sitio, a ver si no se salen de quicio. Pero es verdad que para ser coherentes con lo que decimos, mejor será abandonar tanta tertulia que nos vuelve abstractos. No porque no valga la pena sino porque el tiempo es escaso y las rupturas deben hacerse, en la realidad, trabajando en ella, inmersos en ella... Sitio, lugares, personas, procesos, nombres, casos, situaciones, tiempos, la purita realidad muchas veces ubicada fuera del Autor y sus fantasmas, por más sofisticados y travestidos que estos sean. Ese alejado lugar donde resulta tan fácil destruir a las viejas operativas llamadas "Autor" sin que Autor alguno se entere.

Si algo nos desarmó del 15-M, es un desconcertante irracionalidad colectiva. Mejor hacerlo que decirlo.

*¡Pereza da la razón que a tanta razón obliga!*

*Y que de tanto pensar ¡nuestra acción se nos olvida!*

## CINE DE AUTOR EN SU ORIGEN. DE LA INCIDENCIA INSUFICIENTE DEL INDIVIDUALISMO CINEMATOGRAFICO EN EL CONJUNTO SOCIAL<sup>7</sup>

Hoy vemos como natural que cualquier persona que quiera hacer películas o incluso piezas audiovisuales, encare su iniciativa con la mentalidad de un cineasta autor, director de cine. Y aunque parezca consustancial a la actividad, no es tan claro que siempre se conozca exactamente el origen y el desarrollo de tal noción aprendida. Quizá no siempre esté claro con precisión que en los años 50, un joven francés de 22 años, crítico prematuro, llamado François acuñara este concepto tan arraigado hoy en nuestras modalidades de realización, el cine de autor. El joven François pertenecía a un grupo que frecuentaba los cineclubs y la cinemateca francesa, sumergidos bajo la sombra de otro tipo, de nombre André (Bazin) que, aunque muriendo prematuramente, sería uno de los grandes e inteligentes críticos que daría origen a una particular visión del cine y a una de las revistas más prestigiosas y especializadas: los *Cahiers du cinéma*<sup>2</sup>. Revista que sería el sitio de difusión por excelencia donde irían a parar quienes se embarcaran en la aventura del cine personal. Quizá no esté siempre claro que en ese clima de obsesivos cinéfilos se acuñó un término que dio estatus político al autor (de cine). Y si por propia o adquirida formación se sabe, es probable que parezca un asunto consustancial al devenir histórico del oficio y se piense que a este tipo de autor hay que aceptarlo como evolución natural de la actividad cinematográfica. Y en parte lo es y en parte no. Y es bueno que se comprenda bien, porque hoy, casi 60 años después, esa parte de verdad y esa parte de capricho de lo autoral en el cine, operan permanentemente y, sobre todo, a la hora de ponerse a hacer películas.

El origen del cine de autor como política, aparece enunciado por primera vez en un texto del, por aquel entonces, joven François Truffaut publicado el primero de septiembre de 1954, en el semanario *Arts*.

Antoine Baecque lo rescata en la recopilación *La política de los autores* y resulta interesante ver la propia enunciación inicial para luego viajar en el tiempo y ver como este concepto sigue operando en la producción actual, y comprobar también su cada vez más evidente inoperancia social y política.

En dicho texto Truffaut hace un elogio y defensa de la figura del cineasta francés Abel Gance tratando de superar las acusaciones que se hacían sobre su obra, alabada en su periodo mudo y desacreditada en su periodo hablado.

Lo que nos interesa rescatar es la arbitrariedad y, a la vez, inteligencia del argumento de Truffaut que escribía en dicho texto:

Creo en la “política de los autores” o, si se prefiere, me niego a adoptar las teorías tan apreciadas entre la crítica cinematográfica sobre el ‘envejecimiento’ de los grandes cineastas, o sea sobre su ‘senectud’. Tampoco creo que se haya agotado el genio de los emigrados: Fritz Lang, Buñuel, Hitchcock o Renoir... Hay que amar todos los filmes de Abel Gance, tanto los considerados menores como los proclamados mayores. La política de los autores es esa

---

<sup>7</sup> Publicado originalmente en el Blog de Cine sin Autor, en la siguiente dirección <http://cinesinautor.blogspot.com.es/2011/10/cine-de-autor-en-su-origen-de-la.html>. Posteriormente editado en las páginas 394-397 del libro-blog *Ideas derramadas*.

manera de apreciar en su totalidad a Renoir, así como todo Becker, todo Rosellini, todo Lang, todo Hitchcock, todo Hawks...

Era la primera vez que alguien enunciaba ese concepto “la política de los autores”, que el mismo Baecque no duda en tildar como “la idea crítica mas brillante de la historia del cine”.

Casi sesenta años después vemos como, sobre todo en las nuevas generaciones, hacer películas es casi sinónimo de hacer cine de autor y convertirse en director-autor de cine.

Puede aportar un poco de claridad, al menos, repasar su origen, su evolución y sus disputas. En este breve espacio, solo podemos abrir el fuego a la reflexión sobre su origen pero no cabe duda de que la seguiremos fuera de aquí.

El texto de Truffaut es significativo por varios aspectos.

El cine venía de un dominio total de la política industrial donde un director, era un oficio más dentro de la cadena de producción sometido muchas veces a las directrices de inversores y productores que encargaban el trabajo específico de dirección a una persona en concreto. Aún cuando gozara de una fama enorme, el director era un contratado, un oficio de la cadena.

Cuando estos hábiles y muy cultivados jóvenes cinéfilos, comienzan a operar como escritores de cine, tenían conciencia, por lo visto, de lo que querían ser: “Todos nos considerábamos en Cahiers como futuros directores. Frecuentar los cineclubs y la cinemateca era ya pensar cine y pensar en el cine. Escribir era ya hacer cine, pues entre escribir y rodar hay una diferencia cuantitativa y no cualitativa” dirá Godard en esta frase muy manida ya. Se pensaban como directores sí, pero quizá la duda podía ser que cuando se lanzasen a hacer ese cine que soñaban y concebían de manera muy distinta al dominante, sería difícil saber en qué tipo de enclave de producción podían insertarse.

Truffaut, en el texto, expondrá tres asuntos:

- 1) “Creo en la ‘política de los autores’”, con lo cual, en esta primer frase, demuestra fijarse en un terreno diferente, como diciendo, no creo en la política oficial, estamos en otra política.
- 2) “Me niego a adoptar las teorías... sobre el ‘envejecimiento’ de los grandes cineastas, o sea sobre su ‘senectud’”, es decir, una actitud de desentendimiento de los juicios habituales de la crítica que llevan a valorar las obras desvinculadas de sus creadores, una desobediencia en aspectos fundamentales de los criterios críticos más extendidos.
- 3) “Hay que amar todos los filmes de Abel Gance, tanto los considerados menores como los proclamados mayores” Exposición del nuevo axioma. Se trata de negar la validez de que una película pueda ser juzgada sin tener en cuenta el conjunto de las creaciones del director que las crea.

El texto dará nuevo status crítico a tres cosas: 1) a la obra de un director en su conjunto, 2) a la propia persona del director elevada por encima de sus obras y 3) a la subjetividad individual del realizador como nuevo territorio de producción de imaginario.



En realidad, lo que buscaban estos escritores de cine era crear su propia política y realizar sus propias películas en el contexto de otra crítica. Y ¿cuál era esa política? se pregunta el recopilador del libro. Pues irónicamente, contesta, se trataba de “un indicio de desligamiento” de la palabra política de sus componentes de compromiso. “La única política de los Cahiers consiste en hablar sobre cine, sobre autores, sobre realización”, sigue Baecque

No se trata de otra cosa que de desligar el juicio y las sentencias escritas sobre las películas de cualquier noción de contenido (ya no existe una jerarquía entre grandes y pequeños temas, buenos y malos mensajes) y de continente (las condiciones económicas, políticas, técnicas, históricas de producción de realización de los filmes son soberbiamente ignoradas por la política de los autores). Lo que define a un gran film, lo que impone un gran tema, lo que hace que llegue un mensaje, es la veracidad de su puesta en escena.

Si nos fijamos en esta afirmación y la tomamos como válida, vemos que lo que sobre todo encarna la política de los autores, es una rebelión de futuros directores, que por primera vez en el cine, separarán un oficio específico de la cadena de producción industrial, el que materializa la puesta en escena, el oficio del director, para realizarla específicamente y otorgarle responsabilidad total sobre la producción de un film.

Cuando hoy día parece natural para cualquier joven que empieza su andadura hacerse autor de cine, debería saber que ser autor tiene la potencia de la expresión personal individual que, por supuesto, entendemos que hay que explorar y desarrollar, pero es importante apuntar que desde el punto de vista de la dinámica social en su conjunto, una película de autor es insuficiente y reduccionista por los elementos que le dieron origen en la teoría de François Truffaut y quienes la desarrollaron:

- 1) Está enmarcada en una comprensión de la producción del cine como “cosa de directores” (Autores) y no como asunto del imaginario social. Directores a los que, hagan las películas que hagan, no se les puede juzgar más que póstumamente, al parecer, ya que la valoración solo es válida sobre la totalidad de su obra. Culto estético a la personalidad. Desplazamiento de la autoría propietaria a la función directiva. El cine en manos de los directores.
- 2) Dentro de la subjetividad social colectiva de la que somos parte, ser autor significa enmarcarse en el entendimiento de que el cine se cultiva, origina y desarrolla en la subjetividad particular de sus directores-autores y no en el conjunto de la sociedad. En esa subjetividad individual tan vacía de sociedad y tan llena de personalismo, empieza y termina la producción cinematográfica y sus obras se plantean cerradas e inmodificables por nadie que no sean los propios autores, quienes tienen el derecho divino de San Truffaut a capitalizar la totalidad del proceso, sus decisiones y sus beneficios. Ni siquiera, dirá el joven crítico de la Nouvelle Vague, acepto el criterio de envejecimiento o senectud de los directores. Capricho increíble y solo fundamentado en una actitud de culto a la personalidad, donde al director de cine se concibe con un valor imperecedero, sean sus películas “buenas o malas, mayores o menores obras” de la historia del cine.

En las circunstancias actuales de producción: flujo imparable de producciones, operadores y creadores cualquiera, acceso a medios de realización de manera masiva, pantalla de exposición explosionada, etc etc. donde muchas veces miramos obras sin referencia alguna a sus creadores, obras anónimas, obras desconocidas y sin trayectorias, obras compartidas de mano en mano por cercanos, el culto a la personalidad del autor parece cosa arcaica solo mantenida por viejas estructuras de promoción y una crítica anclada en esta reducida y envejecida visión del cine que naciera en los años 50.

Pero la trampa que sigue más vigente que nunca, es ese obsesivo culto a la subjetividad individual, tan afín, tan conveniente al capitalismo audiovisual, que somete y reduce la producción cinematográfica al reducto privado de la expresión personal, muy dado muchas veces al simple hedonismo, a repetir hasta el hartazgo los esquemas insanos ya, por insuficientes, de la relación autor-obra-público, al mantenimiento de un culto a la notoriedad y a los personalismos y a someter, en general, toda la potencia social del cine a las cortas tendencias que marquen los inversores, productores, profesionales y críticos que siguen y seguirán conduciendo esa vieja carreta llamada cine de autor.

Cuando en 1964, nos dice el autor del libro, los Cahiers cambian de perspectiva crítica, se sentirán voces como las de Jean-Louis Comolli sobre la necesidad de hacer una revisión de los instrumentos de la crítica y de inventar un nuevo espectador o como la de Jacques Rivette “proclamando su deseo de ver llegar el tiempo del “filme sin dueño”.

Difícil de saber a qué se referirían estos autores en fechas tan lejanas, pero para nosotros ese tiempo de “un nuevo espectador” y de los “filmes sin dueño”, es una realidad presente que solo se desarrollará dentro de una necesaria y urgente Política de la Colectividad para el cine,. Una política que sepa crear enunciados y circunstancias de producción para que sea la población organizándose en sus diversos grupos, colectivos, asociaciones, la que sea verdaderamente productora y gestora del cine futuro. Ya la hemos explicitado otras veces, y lo hemos desarrollado en el Manifiesto N°2, pero el camino será largo, porque no es el camino de una enunciación sino el camino que sigue al despertar colectivo que luego de darse en otras esferas de la vida social y política, tendrá, inevitable y lentamente, que llegar a transformar el cine.

MOVIMIENTOS DE SOCIEDAD - MOVIMIENTOS DE IMAGEN. ¿SE PUEDE PENSAR EN UN CINE POST-CAPITALISTA?<sup>8</sup>

En una entrevista con el escritor paquistaní, Tarik Ali, que se titula *Rebelión y disidencia, los desafíos del siglo XXI*, el veterano activista e historiador hace un repaso por las diferentes revueltas árabes y la situación actual global.

En un momento de la entrevista se le pregunta si “ve una probabilidad de crear nuevas formaciones políticas en Occidente y si la ocupación de Wall Street y las manifestaciones en toda Europa llevarán a una nueva era económica más allá del capitalismo”.

Tarik Ali responde (extractamos):

Pienso que necesitaré otros 20 años. Aunque pienso que la gente aprendió de sus propias experiencias. La gente aprende de la experiencia; así fue en Egipto, su experiencia les enseñó que es una situación de vivir o morir: estamos dispuestos a morir, pero nos libraremos de Mubarak. Cuando lleguen a esa etapa en EE.UU. y partes de Europa, verán diferentes perspectivas y diferentes resultados, pero no ha ocurrido hasta ahora. El sistema ha logrado recuperarse ya antes de protestas, y puede volver a hacerlo. No se siente seriamente amenazado por ellas. Lo que no significa que no sean importantes. Son muy importantes, pero hay que verlo a largo plazo...

Lenin dijo muchas cosas que la gente había olvidado, una de ellas es muy importante. Dijo que nunca habrá una crisis final del capitalismo a menos que haya una alternativa. Y pienso que es absolutamente verdad... Esos levantamientos y ocupaciones son extremadamente importantes, y los apoyo totalmente; pero solos no bastan... Muestran una nueva generación que ha visto más allá de las mentiras del neoliberalismo o de la privatización, de la codicia capitalista.

Esto nos hace pensar. Si hay cambios de paradigma en la producción, digamos de sociedad, habrá cambios de paradigma en lo cultural y entonces creemos que tenemos que pensar nuestro trabajo ubicándolos en estos tiempos de grandes y agitados movimientos o de lo contrario mejor no pensar nada.

En otro artículo *El espíritu de la época*, Ali, afirma refiriéndose también a este momento actual: “Ningún movimiento puede sobrevivir a menos que cree una estructura democrática permanente para mantener la continuidad política. Cuanto mayor sea el apoyo popular a esos movimientos mayor será la necesidad de alguna forma de organización.”

Dos puntos a donde llegamos:

- 1) ¿Cómo ubicamos la producción audiovisual y cinematográfica, la Imagen, en mitad de estos convulsos movimientos de sociedad?
- 2) ¿Qué actitud de perspectiva histórica deberíamos tener frente a estos cambios?

---

<sup>8</sup> Publicado originalmente en las páginas 404-407 del libro-blog *Ideas derramadas*.

Para el primer punto, más que hablar de imagen como resultado, preferimos hablar de su producción, quiénes y cómo producen esa Imagen-resultado.

Preguntarse esto es preguntarse donde se arraiga, en quienes y cómo fluye la representación en la dinámica social. Y vemos que hay un evidente desplazamiento de esa producción desde hace un siglo a hoy. Lo decimos simplificando exageradamente pero a modo de ilustración.

En la era predigital y primera historia del cine, la imagen tenía movimiento imperial. Era emitida en sus enclaves exclusivos hacia toda la humanidad, o al menos esa era la intención del sistema dominante. Algo así como unas emisoras de radio con sus repetidoras. Desde el olimpo emisor venían las películas que los espectadores esperaban cual *ovnis-films*, que desembarcaban en la pantalla luminosa y exclusiva de las salas de cine. Hipnotizados en mitad de las sombras, aquellos espectadores veían con los ojos como huevos lo que los productores les habían preparado como menú de entretenimiento o cultivo intelectual y sensorial. En la pirámide de la concentración del poder, en el vértice, allí anidaban los propietarios, profesionales e inversores y abajo los espectadores con la cabeza en alto esperando la exposición a los rayos cinematográficos de las películas cuan pasivos perceptores.

El movimiento social de la imagen para este período ha sido: *vertical-descendente. Productores; exhibidores; espectadores.*

A lo largo del siglo, los tipos y sus colegas que se aglutinaban en la punta de la pirámide concentrando todo el poder, dejaron de ser tan exclusivos y se semi-democratizó la emisión de rayos cinematográficos, y un espectro de directores se rebelaron y comenzaron a hacer sus películas y a sumar su emisión de *ovnis-films* particular a la de los antiguos dueños. Consecuencia. Casi los mismos espectadores seguían pasmados en las salas esperando ahora dos tipos de producciones, la antigua y la de los nuevos rebeldes.

El movimiento social de la imagen para este momento ha sido: *vertical descendente. Productores - exhibidores - espectadores.*

Ninguna novedad, ya que el cine nace en una dinámica social de capitalismo industrial, dentro de ese tipo de relación de clase: dueños de las fábricas, empleados y consumidores y sin más relación social que la del dinero que estructura esa producción y ese movimiento de lo producido. Y nace como industria ya que en muy pocos años luego del breve reinado de los Lumiere que ubican los historiadores hasta 1905, la *Pathé* francesa constituyó una estructura de expansión comercial imperial muy pronto, luego Edison en EEUU, Hollywood y todo el bla bla bla ya conocido.

Y habrá que analizar más a fondo las causas que nos llevan al estado actual de la Imagen, pero lo que parece evidente, es que mientras el capitalismo audiovisual y el profesionalismo autoral siguen emitiendo sus rayos cinematográficos en formato película, como si el mundo en general y el de la industria y el mercado cinematográfico en particular no hubieran cambiado un ápice, pues resulta que una gran parte de aquellos espectadores que vivían pasmados mirando para arriba con los ojos duros la llegada de los *ovnis-films* desde las fábricas y productoras, pues ahora han cambiado de hábitos. En

lugar de mirar hacia arriba, no solamente andan con pantallas portátiles donde ven todo tipo de creaciones, sino que interactúan con ellas y al mismo tiempo se van volviendo productores de imagen con sus propios artefactos de captura, procesamiento y exhibición. Ni siquiera es que se hayan rebelado, sino que han entrado masivamente al uso de una tecnología que los ha desenganchado de los *ovnis-films* en sala. Otra cuestión es que el mismo sistema haya enganchado a esa población a los objetos tecnológicos, claro. Eso merece análisis aparte. Pero remitiéndonos a los Movimientos de imagen en mitad de los movimientos de sociedad, podemos decir que hay dos tipos de dinámicas de la imagen en el momento actual

- a) El de siempre. Vertical descendente diseminada en multitud de pantallas. El de la vieja producción que aún está mutando sus métodos de fábrica sin querer resignarse demasiado y
- b) el nuevo flujo de movimientos desde la base social: horizontal- circulante que se da entre y desde los espectadores-productores, a la vez que ascendente (desde la producción popular hacia la propia producción de los antiguos dueños a los que va contaminando y en los que va incidiendo).

Desde esta perspectiva es que pensamos en el segundo punto y en la frase de Ali: “Ningún movimiento puede sobrevivir a menos que cree una estructura democrática permanente para mantener la continuidad política. Cuanto mayor sea el apoyo popular a esos movimientos mayor será la necesidad de alguna forma de organización”.

El autor habla realistamente de un cambio en 20 años. Uno se pregunta ¿Quién piensa con una proyección de 20 años un cambio de sistema que afecta directamente la situación diagnosticada y vivida en presente? Hay gente que si, obviamente, pero mucha gente, la mayoría diríamos, no piensa en tan largo plazo.

Pero esa cifra, claramente estimativa en la mirada del historiador paquistaní, debería hacernos pensar y obligarnos la disposición a un trabajo de largo aliento.

Un programa posible que piense en un cambio de sistema de producción social de la Imagen, nos obliga a ubicar parte de nuestra imaginación en el largo plazo, aunque estemos poniendo en práctica muchos ensayos pilotos insertos en la realidad presente:

- 1) Pensar en como funcionaría el cine en una Política de la Colectividad para producir imagen e imaginario social responsable, desde esa emergencia ciudadana que aún tiene la difícil tarea de crear estructuras organizativas diferentes a las capitalistas.
- 2) Diseñar y ensayar otro tipo de enclaves productivos de acuerdo a esa nueva Política con el horizonte puesto en un cine nacido y gestionado desde las personas organizadas y no desde sus élites mercantiles o profesionales solamente.
- 3) Diseñar y ensayar otros métodos de la propia dinámica educativa que permitan comprender y utilizar el cine como entornos de creación cercanos, habituales, horizontales, colectivo-

asamblearios, participados. Que permitan a las nuevas generaciones una imaginación audiovisual diferente.

4) Ir probando y evaluando nuevas prácticas sociales de narratividad, rodaje, montaje, exhibición, gestión de películas, fórmulas de financiación.

Ideas y operativas que nos ubiquen y entrenen para otro sistema más acorde a la demanda social masiva. Repartir la imaginación y el trabajo en dos tipos de actividades igualmente necesarias. La de construir presentes más vivibles dentro de un sistema en crisis y, a la vez, diseñar progresivamente futuros del cine concebido como sistema social de producción audiovisual, más allá de lo que conocemos, para cuando las capitalistas formas de vida pierdan su delirante y criminal determinación sobre nuestras vidas. Aunque no lo veamos, por pura solidaridad generacional, por pura responsabilidad, por puro respeto y amor con las vidas pequeñas que hemos tenido el capricho de traer a este mundo en crisis.

CINEXXI. LA INDUSTRIALIZACIÓN AUDIOVISUAL DE LA SOCIEDAD. ¿CÓMO ORGANIZAR EL MUNDO SENSIBLE CINEMATOGRAFICAMENTE?<sup>9</sup>

Ecós de una semana de conversaciones diversas. ¿Cómo se puede organizar el mundo sensible para que produzca cine, para que lo gestione con estructuras sostenibles de fabricación y obtenga con ello beneficios (sociales, sensibles, estéticos, expresivos, narrativos y económicos)?

He ahí uno de los nudos que desde la Fábrica de Cine sin Autor constituye el motor de nuestra acción y nuestra reflexión.

Iniciamos aquí aproximaciones que nos conducen lenta y progresivamente a articular un modelo de producción social cinematográfico para imaginar la realidad futura.

Empecemos con un tema fácil de ver. Hagamos un mapeo de los puntos de fabricación de la imagen de cine en el principio del cine y otro hoy, cómo si de fotos estáticas se trataran.

Primera foto.

Fecha: período entre 1880-1895. Marquemos en el mapa la localidad de West Orange en Nueva Jersey, la ciudad de Lyon en Francia y las ciudades de Brighthelm y Leeds en Inglaterra.

Podríamos decir que éstos eran los puntos de fabricación de las primeras imágenes en movimiento, la que se producía en los laboratorios privados donde se estaba gestando la invención del cinematógrafo y por tanto la posibilidad de producir secuencias fotográficas que simulaban el movimiento de las cosas: el cine.

Si siguiéramos marcando lugares de producción (no de exhibición) de las incipientes imágenes de cine por esas fechas, a medida que pasaban los primeros años, iríamos agregando puntos en diversas partes de Europa. Luego pasaríamos a marcarlos por ejemplo en Asia, concretamente en Japón, específicamente en Tokio y precisamente en 1898 porque a un tal Tsunekichi Shibata, empleado del departamento de fotografía de los grandes almacenes de Mitsukoshi se le ocurrió rodar algunas escenas callejeras y fragmentos de representaciones kabuki al que le seguiría un año después el pionero de la cinematografía japonesa Koyo Komada con su primer film.

Ya que estamos en esa zona asiática seguiríamos con otro punto en Manila, capital Filipina, donde un tal Ramos rodó también en 1898 algunas imágenes de la vida cotidiana de esa ciudad. Esperaríamos hasta 1913 para marcar el inicio de la producción China, poniendo dos marcas en Tokio y Shanghai con dos películas de los incipientes realizadores Li Minwei y Zhang Shichuan cada uno en una ciudad.

Si nos ponemos localistas, nos fijaríamos en España y marcaríamos concretamente en Barcelona, Valencia y Madrid, donde en 1896 uno de los primeros enviados de los Lumière, un joven llamado Alexandre Promio (aunque quizá no fue exactamente el primero) rodará unos primeros

---

<sup>9</sup> Publicado originalmente en *Cinereverso*, en la siguiente dirección <http://cinereverso.org/cine-xxi-la-industrializacion-audiovisual-de-la-sociedad-como-organizar-el-mundo-sensible-cinematograficamente/>. Posteriormente editado en las páginas 571-574 del libro-blog *Ideas derramadas*.

panoramas portuarios barceloneses, algunas vistas urbanas madrileñas, ejercicios militares protocolarios y rituales taurinos.

Y si nos sobrara el tiempo seguiríamos así indefinidamente marcando puntos de la emergente producción cinematográfica de cada lugar en su primer origen. En Argentina parece que otro operador francés, Eugenio Py producía en 1897 el primer film documental *La bandera argentina*. En tierra mexicana marcaríamos otro punto señalando el primer film también en manos de otro operario de los hermanos Lumière.

Como se ve, muchas de las primeras imágenes cinematográficas producidas por el mundo tenían una clara vinculación con la presentación del cinematógrafo en esos países y estaban en manos de los operarios de la casa matriz de los Lumière y muchas veces habría de esperarse años para que un autóctono comenzara a rodar imágenes de cine.

La producción por aquellos días consistía en la actividad artesanal de personas con equipos, cinematógrafos, que solos o en sociedad con otros, creaban su negocio con el fin de obtener rentabilidad económica. Podríamos ver las características de esos tipos, su uso del cine, su extracto social, sus expectativas.

Segunda foto.

Podríamos seguir pero preferimos pasar ya al segundo mapa de producción del mundo, el de hoy, poco más de un siglo después y preguntarnos ante el mismo ejercicio: ¿qué puntos deberíamos marcar para pensar la producción de imagen en movimiento, audiovisual, cinematográfica a día de hoy?

El reflejo nos llevaría a marcar con puntos las grandes y pequeñas productoras de cine, quizá.

Pero se nos quedaría corto porque nuestros puntos a marcar deberían incluir cualquier espacio donde haya alguien con un ordenador y un dispositivo de captura. Es imposible marcar los lugares donde hay un operador o una operadora capturando “escenas cotidianas” de su entorno o cualquier otro asunto que le interese. Si los puntos marcados fueran rojos, el mapa se tornaría de este color en casi todas las zonas habitadas del planeta.

Si las industrias cinematográficas se identifican con ese sistema de actividades que supone la producción, la distribución y la exhibición de películas, entonces, un siglo después, podemos afirmar que lo que ha habido es una industrialización audiovisual de la sociedad. A diario y en millones de sitios, se produce permanentemente películas al estilo Lumière, pero también películas de toda duración, estructuras narrativas, diversidad estética, intereses particulares o comunes, así como millones y millones de visionados en todo tipo de soporte, con batallones de operarios desperdigados por cualquier lugar haciendo su registro, etc.

Y si lo miramos con profundidad, este fenómeno comporta un cambio sustancial, paradigmático, en la producción de realidad audiovisual futura porque una sociedad industrializada productivamente desde abajo, empieza a buscar y tiene la necesidad de encontrar formas de



organización para cumplir socialmente con la gestión de todo ese volumen espontáneo de flujo, digámoslo, cinematográfico de segunda historia.

El choque de cinematografías del que hablábamos hace unas semanas, se traducirá en un choque de industrias culturales populares compitiendo con las industrias culturales elitistas. Esas que comenzaron en solo tres puntos del planeta y que fueron diseminándose por el mundo a lo largo del siglo.

Las industrias culturales tal como se han entendido por largo tiempo, son las que viniendo de la definición de la Escuela de Frankfurt a través del pensamiento crítico de Adorno y Horkheimer analizaban y caracterizaban los conglomerados industriales de la cultura hecha para las masas, que dentro del capitalismo, organizaron los productos culturales que ocupaban (y quieren seguir haciéndolo) el tiempo de ocio de la masa trabajadora y el resto de la gente.

Actualmente se habla a veces de una diferenciación entre las industrias culturales y las industrias creativas para distinguir la organización que supone el negocio cultural (gestión o administración, distribución y venta) de esos productos, con lo que pueden ser las prácticas masivas de creatividad.

Movimiento descendente de la organización social el primero, donde los conglomerados industriales siempre minoritarios y oligopólicos dan estructura al uso capitalista de la creatividad social, tratándolo como mercancía de consumo para obtención de rentabilidad de sus propietarios e inversores. El mundo sensible de los sectores que controlan esos grandes aparatos que gestionan industrialmente la producción, es el que dichos propietarios deciden y avalan en sus actividad, es decir, el de sus propios y exclusivos intereses. Un mundo sensible hecho representación a su imagen y semejanza.

Pero la digitalización de todos los procesos productivos y esa industrialización de la sociedad como productora de realidad audiovisual, nos abre a un horizonte difícilmente imaginable aún, porque es un estado social de producción aún en construcción y desarrollo como lo era el incipiente mundo del cine en su origen.

Cómo organizar ese mundo sensible de la sociedad en estructuras de producción y ¡gestión! es el gran desafío de nuestro tiempo y del tiempo por venir.

Cuando nosotros nos embarcamos en la prueba piloto de una Fábrica de Cine sin Autor, lo que estamos haciendo es un ensayo de nueva organización social en torno a la producción y gestión del cine nos ubicamos precisamente en este panorama presente y futuro.

Si hay un nuevo estado productivo de la sociedad que constantemente crea realidad audiovisual fuera de los márgenes de control de la industria cultural de las elites, nos parece urgente y necesario que esa misma sociedad empiece a encontrar entornos y formatos presenciales y no solo virtuales, lugares, espacios e infraestructuras, pensados para hacer esa tarea no solo de producción de películas y obras audiovisuales, sino también de otro tipo de organización social que permita y fomente la

estructuración de una nueva industria social, popular, de gestión común la representación audiovisual y cinematográfica.

Lo público y lo privado han contemplado mal o bien, con mayor o menor inversión y con sus políticas, la estructuración de esas industrias minoritarias que definieron el panorama productivo audiovisual del siglo XX.

Ahora cabe por ver si lo público y lo privado son capaces de leer este panorama para contemplar y respetar el estado progresivo de industrialización audiovisual en que se han instalado las sociedades actuales. Eso que llamamos nosotros Política de la Colectividad, no es otra cosa que políticas de fomento para ese estado social industrializado. Lo que estamos poniendo en práctica como Fábrica de Cine sin Autor, no es más que en un primer ejercicio de organización de la producción y gestión social del cine. Lo que llamamos Estudio Abierto no es más que un sitio operativo de referencia local, con profesionales e infraestructura a disposición, que permitan acompañar y desarrollar la incipiente creatividad social que se ha desencadenado. Las películas de Cine sin Autor, no son más que la prácticas de las operativas del cine conocido, pero transformadas en operativas sociales de realización, ya no solo restringidas al ámbito inversor y profesional, ahora inclusivas y no excluyentes, ahora participativas y no privadas u ocultas, ahora horizontales y no verticales.

Cabe preguntarse si el sector oficial de la cultura se planteará de una bendita vez algo más que su deriva neurótica alrededor de autoridades y burócratas incompetentes que danzan alrededor del dinero y sus psicópatas.

Este post busca comenzar a explorar un tema recurrente en esta semana en diferentes conversaciones. No es un ejercicio por imaginar quimeras, sino la reflexión que surge del rumor permanente entre quienes trabajamos en la Fábrica de Cine sin Autor, colaboradores, protagonistas, acompañantes, visitantes. ¿Cómo podemos sostener un modelo de producción sobre la actividad que amamos? Parece de risa pensar algo así cuando la tónica general es que hay que aceptar, y agradecer incluso, poder trabajar en cualquier cosa y en cualquier miserable condición.

Nosotros seguimos en nuestra tónica. Somos suicidas declarados. Cuantas mas horas echamos y más invertimos sin rentabilidad aún en nuestro trabajo, más se agranda la potencia de nuestro encuentro social con muchas personas. Seguimos creyendo en el encuentro creativo y productivo de la gente de a pie, en el organizarnos, en el de construir pacientemente las cosas, en el detalle de querernos y cuidarnos porque hacemos las cosas juntos y en el de hablar profunda y despiadadamente las cosas con quienes construimos mundo. Preferimos el cansancio de hacer al estéril territorio de la palabra narcisista que muchas veces puebla nuestro cansino entorno de debates culturales.

Quizá nuestro empecinamiento viene de ahí. Ante el letargo y el *shock* que nos provoca tantas horas de, muchas veces, estériles análisis, preferimos reaccionar poniendo en marcha una minúscula parte de nuestra utopía cinematográfica para habitar el futuro que quieren, a toda costa, quitarnos.