

**Contra el concepto de autoría fílmica: cine opensource, cine colaborativo, cine sin autor**

Ana Sedeño Valdellós – Universidad de Málaga – valdellos@uma.es

**Resumen**

La globalización es un proceso que está cambiando el mapa de la actividad de la producción de representaciones simbólicas del ser humano. La anterior cultura logocéntrica se ha visto rebasada por el imperio absoluto de lo audiovisual, cuyos límites han sido desintegrados con la llegada de la digitalización, que ha supuesto una igualación técnica de todo tipo de contenidos.

Esta transformación está mutando la producción de todo tipo de contenidos culturales, planteando un nuevo mapa de grandes centros de producción simbólica cultural, y produciendo el surgimiento de novedosos términos como cine transnacional, comunicación cross-media o lenguaje audiovisual transmedia.

Uno de los ejes más interesantes que modelarán el nuevo panorama de la creación cultural y social de imágenes en la contemporaneidad tiene que ver con el cuestionamiento de la idea clásica de autoría fílmica y de la subversión de la relación emisor/receptor.

La cultura digital contemporánea aumenta la capacidad de agenda y la autonomía de los usuarios, en lo que resulta una especie de democratización de la innovación, donde las minorías se afirman como fuerza de creación. La facilidad para modificar de manera ilimitada contenidos audiovisuales se une, en el caso de la red, con toda una estructura de conexión que potencia la colaboración.

La producción social de contenidos audiovisuales está llamada a revolucionar muchos conceptos clásicos de la teoría de análisis y creación fílmicas y muchas de las asunciones de sus modelos de producción industrial. El trabajo trata de descubrir y poner en valor experiencias fílmicas que problematizan algunos de estos conceptos y que están consolidando prácticas como la del cine opensource o cine 2.0, el crowdfunding (modalidad del crowdsourcing que supone la cooperación colectiva de trabajo en red y aporte de capital para apoyar proyectos iniciados por otras personas) y o el cine colaborativo sin autor.

**Abstract**

Globalization is a process that is changing the map of the activity of production of symbolic representations of human beings. The previous logocentric culture has been overwhelmed by the absolute rule of the audiovisual, whose boundaries have been broken with the advent of digitization, which has been a technical matching of all types of content.

This transformation is mutating production of all types of cultural content, posing a new map of great cultural centers of symbolic production and the emergence of novel producing terms such as transnational cinema, communication, cross-media or transmedia audiovisual language.

One of the most interesting lines that will shape the new landscape of social and cultural creation in the contemporary image has to do with the questioning of the classical idea of film authorship and the subversion of the relationship between transmitter and receiver.

The contemporary digital culture increases the ability to schedule and empower users, which is a kind of democratization of innovation, where minorities are affirmed as a force of creation. The easy to modify without no limit audiovisual content joins, in the field of the network, with a whole connection structure to promote collaboration.

Social production of audiovisual content is set to revolutionize many classical concepts of the theory of analysis, and film and many of the assumptions of the models of industrial production. The work is to discover and experience to value films that problematize some of these concepts and are consolidating practices such as film or film opensource 2.0, crowdfunding (crowdsourcing mode of collective cooperation involving networking and capital contribution to support projects initiated by others) and the collaborative film without an author.

**Palabras clave:** autoría fílmica, cine sin autor, cibercultura, cine contemporáneo.

**Keywords:** cinematic autorship, cinema without autorship, cybernetic culture, contemporary cinema.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. El concepto de autor en la teoría del cine. 3. Cine opensource, cine colaborativo. 4. Cine sin autor.

**Summary:** 1. Introduction. 2. The concept of autorship in film studies. 2. Opensource cinema, colaborative cinema. 4. Cinema without autorship.

## 1. Introducción.

Se vuelve cada vez más complejo contener las fuerzas que los nuevos flujos empresariales internacionales están ejerciendo sobre la vida humana en todos su ámbitos y sobre la presencia y control de los estados sobre ellas, pero también sobre todo lo relacionado con la producción cultural general y las actividades de producción fílmica y audiovisual, en particular.

La globalización está modificando las asunciones generales en torno a la producción de representaciones simbólicas del ser humano, de la mano de la ruptura o puesta en crisis de paradigmas en lo social, lo cultural y lo económico. El campo de las representaciones audiovisuales viene estando afectado por multitud de nuevos factores y tensiones desconocidas que conducen a la redefinición de términos, funciones y modos en que se

desarrollan todos sus procesos: la progresiva multiplicación de las pantallas en que se exhiben los contenidos, la pérdida de la distinción entre discursos documentales y ficcionales, la disolución de la necesidad de claves narrativas o de sentido en los textos fílmicos o audiovisuales o la transformación del concepto de cinematografía nacional.

La dicotomía cine transnacional/cine nacional, presente ya en los estudios y crítica de cine, explicita, ante todo, la necesidad de ahondar en nuevas formas de entender el cine en la contemporaneidad, para al menos señalar las fuerzas que lo global imprime en todas sus dimensiones.

Un ámbito menos transitado de las reflexiones tiene que ver con la modificación de las nociones y funciones de los agentes implicados en todo el proceso de producción y recepción fílmica, claramente infra enfocado desde la reflexión del cine contemporáneo y la teoría de la cultura de los nuevos medios. El concepto de autor es uno de ellos, a pesar de que se están produciendo suficientes y variadas prácticas como para que vea modificada su naturaleza. En el texto, se realizará una revisión de su naturaleza tradicional, como término definidor de aspectos claves de la teoría del cine para analizar más tarde cuales son los fenómenos en nombre de cine opensource, colaborativo o cine sin autor.

## **2. El concepto de autor en la teoría del cine.**

El concepto de autor ha sido uno de los pilares de la crítica y de la cinefilia cinematográfica en los últimos cincuenta años. Desde su ascenso como clave para comprender parte de la concepción cultural y social del cine desde la llegada de los movimientos que respondieron a una concepción del cine artesanal y de oficio, la del cine clásico. El Hollywood de los años 30 y 40 había forjado un edificio discursivo basado en una puesta en escena fragmentada y reconstruida artificialmente en una suerte de magia de la transparencia, posibilitada por el *raccord* y la restauración espacial y temporal a través del montaje.

El autor es definido por los teóricos de la Nouvelle Vague francesa como consecuencia de toda una reflexión llevada a la práctica en revistas de crítica cinematográfica como *Cahiers du Cinema*, convertida luego en la más famosa magazine sobre cine. Bazin (1975) definió la autoría como “el proceso analítico de elegir en la creación artística el factor personal como un criterio de referencia, y así postular su permanencia e incluso su progreso desde una obra a la siguiente”.

El cine de autor se planteó en oposición al artesano y al concepto de cine de productor y representa en primer lugar, visto desde la distancia, un indicio de cierta jerarquía fílmica, con todo el trasfondo ideológico y de producción que esto conlleva: donde el cine de estudio es la base, el de autor hace de cúspide de la creación y de la vertiente artística del cine.

Estas ideas originadas en Europa se transmitieron a la crítica norteamericana que las desarrolló más sistémicamente (Sarris, 1962 y Wollen, 1972) y la aplicó a directores como Hawks, Fuller o Hitchcock.

Andrew Sarris en “Notes on the auteur Theory in 1962” establece tres criterios que permiten clasificar distintos tipos de directores y resume los principios del cine de autor como sigue:

- el director se implica en la totalidad de la película.
- el guión deber ser obra del director.
- las películas deben reunir una serie de rasgos comunes.

El verdadero autor añade a sus películas cierto significado propio fruto de la tensión entre el material fílmico y su personalidad (1999: 516).

El estructuralismo y postestructuralismo resultan otro jalón en la teoría de formación de lo que se considera la autoría. El comienzo de las teorías de la recepción introducen la figura del receptor y de las condiciones de su “lectura”. Peter Wollen, Geoffrey Nowell-Smith, Jim Kitses, Alan Lovell, Ben Brewster nutrieron parte de la discusión académica británica sobre el tema. Peter Wollen introduce la figura del espectador para cuestionar la lectura completa y única de los textos y es famoso su capítulo “The *Auteur Theory*” de su libro *Signs and Meaning in the Cinema* (Londres por Secker & Warburg en 1969: 74-115):

“El espectador tiene que trabajar en la lectura del texto. En el caso de algunas películas este trabajo no se aprovecha, no es productivo. Pero con otras no ocurre lo mismo. En estos caso, en cierto modo, la película cambia y se convierte en otro filme (...) Puesto que no existe un significado verdadero o esencial, no puede existir la crítica exhaustiva” (1999: 533).

Roland Barthes habla de la muerte del autor y el subsiguiente nacimiento del espectador (1977: 48) y con ello comienza el camino para la disolución de la necesidad del sujeto en la producción de textos culturales. Foucault en *Qué es un autor* realiza un ensayo sobre la función del término autor (aplicado principalmente a la literatura) y la importancia, como necesidad contemporánea, de saber quien habla (escribe, dirige..) un texto. El teórico francés examina esta noción en torno a cinco elementos: la relación con la obra, el nombre del autor, la relación de atribución, la relación de apropiación y la posición del autor.

“La función-autor esta ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no se remite pura y simplemente a un individuo real, pueda dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujeto, que puedan ocupar diferentes clases de individuos”.

Cercano a ciertas frases altisonantes propias de la posmodernidad como la de

la pretendida “muerte del hombre”, trata de atacar sobre todo la noción de autor como un todo y la define más bien como un fundador o instaurador de discursividad. Para Foucault, el rol más importante del autor debería ser la instauración de mundos de discursos, es decir, ser capaz de abrir la “posibilidad y regla de formación de otros textos”.

Ya algunos cineastas como Jacques Rivette que alentaba a un film sin dueño, o Robert Bresson que hablaba de “rodar de improviso, con modelos desconocidos” (ambos paradigmas de la noción de autor según la instauró la nouvelle vague), pensaban que las cosas se podían hacer de otra manera. En el panorama audiovisual contemporáneo, se han iniciado una serie de corrientes que quizás reinterpretan la noción de autoría desde donde se quedó con el postestructuralismo. Stam, representante de la última hornada de teóricos fílmicos, señala que la historia del cine no es simplemente “la historia de las películas y los realizadores, sino también la historia de los significados que públicos sucesivos han atribuido a una película” (2000: 230). Ya sea como autoría colectiva en la que los espectadores tienen un importante papel ya en la disolución de la necesidad de proporcionar nombres a los distintos oficios que hacen posible

### **3. Cine opensource, cine colaborativo.**

El llamado cine Open Source se inspira en la cultura del software libre bajo la luz de su adaptación a estos ámbitos por teóricos como Richard Stallman y Lawrence Lessig (2001):

“Una cultura libre da apoyo y protege a los creadores y a los innovadores. Lo hace directamente garantizando derechos sobre la propiedad intelectual. Pero lo hace indirectamente limitando el alcance de estos derechos, con el fin de garantizar que los creadores y los innovadores que vengan a continuación se vean tan libres como se posible con relación al control del pasado. Una cultura libre no es una cultura sin propiedad, de la misma manera que el libre mercado no es un mercado donde todo sea gratis. Lo contrario a una cultura libre es una cultura de permisos, una cultura en la cual los creadores pueden crear sólo con el permiso de los poderosos o de los creadores del pasado” (Lessig, 2004:14).

De entre todas las definiciones del cine open source, interesa realmente aquí la que da nombre a procesos de producción abiertos a la participación múltiple de personas, anteriores destinatarios/espectadores que ven ahora como pueden hacer de director/realizado.

Los términos cultura colaborativa, cibercultura o prosumer (contracción de productor y consumidor), provocan cambios en los procesos de creación, producción, distribución y consumo de los productos culturales. Jenkins llama a esta tendencia “convergence culture”, caracterizada por la confrontación entre las decisiones top-down de las corporaciones y las iniciativas bottom-up de los usuarios o públicos (Jenkins, 2006).

“Los entornos digitales hipertextuales crean un lector/usuario/receptor activo y hasta entrometido, que contribuye a la convergencia entre las actividades tradicionales del autor y del lector; al hacerlo, invaden las prerrogativas del autor, quitándole algunas para otorgárselas al lector (Landow, 1992: 24).

Si la creación de una película requiere unir esfuerzos en la ideación, producción y posproducción, posteriormente se genera una focalización de la atención en el trabajo individual y especializado que viene concretado en los títulos de crédito del final de la obra. Sin embargo, la producción social de contenidos audiovisuales está llamada a revolucionar muchos conceptos clásicos de la teoría de análisis y creación fílmicas y muchas de las asunciones de sus modelos de producción industrial. El trabajo trata de descubrir y poner en valor experiencias fílmicas que problematizan algunos de estos conceptos y que están consolidando prácticas como la del cine opensource, cine colaborativo o cine 2.0, el crowdfunding (modalidad del crowdsourcing que supone la cooperación colectiva de trabajo en red y aporte de capital para apoyar proyectos iniciados por otras personas) o el cine sin autor.

En este paradigma del cine colaborativo, del que Antoni Roig realiza la descripción más exhaustiva en *Cine en conexión: Producción industria y social en la era crossmedia* (2008: 255-266), existen varias modalidades. En primer lugar, puede encontrarse el mínimo nivel, en el que los creativos se encargan de la producción pero liberan la fase de postproducción para la participación colectiva. Elephants dream (proyecto para dar a conocer Blender) es uno de los ejemplos más famosos de esta modalidad y Stray cinema (straycinema.com), un colectivo donde se libera el metraje a través de una licencia CC.

“Stray cinema es una película de código abierto. Es un experimento que combina el cine con el intercambio de información en línea. Hemos rodado una película y puesto el material en bruto en este sitio web, así que usted puede descargar y hacer su propia versión de la película! Nos encantaría que presentara un segmento de dos minutos de la película que desea hacer con nuestras imágenes en este sitio web para ser incluido en nuestro concurso. Su película será votada por la comunidad en línea, y los cinco mejores películas se estrenarán en nuestra selección en Londres. Además, su película puede ser elegida para figurar en el festival de cine Stray cinema. Esta será una película que se edita en colaboración. Stray cinema enviará esta película a todos los principales festivales de cine alrededor del mundo”. (straycinema.com., Traducción propia)

Lo que convierte en interesante a *Stray cinema* es que no se plantea como proyecto cerrado que deba finalizar con un montaje, sino que desea la consecución del mayor número de versiones. En este sentido, integra en el



proyecto mismo lo que era hasta hace poco sólo una práctica periférica, la de los fans.

A *Swarm of Angels* da un paso más en la implicación con la ecuación fund+film+flow, que permite a los “ángeles” (así se denominan sus fans-colaboradores) participar en todas las fases: se solicita colaboración para la financiación de la película, para la recogida de material, grabación y posproducción y, por último, para apropiarse del material y producir remezclas, spin-offs, versiones, mash-ups...

En otro tipo de cine colaborativo, se diluye la distinción entre productor y consumidor. El *crowdfunding*, que engloba a los sistemas de financiación colectiva y voluntaria de proyectos fílmicos, amenaza con reformar las tradicionales condiciones de la producción cinematográfica tradicional. El *crowdfunding* (también conocido como *crowd financing* o *crowdsourced capital*), “inspirado por el crowdsourcing, describe la cooperación colectiva, atención y confianza de la gente que trabaja en red y aportan capital de forma colectiva, generalmente a través de Internet, de cara a apoyar proyectos iniciados por otras personas u organizaciones. El *crowdfundig* se utiliza para cualquier tipo de proyectos, desde apoyo a desastres, al periodismo ciudadano, a artistas que buscan el apoyo de seguidores”. En su versión más radical, supone la búsqueda de capital para proyectos audiovisuales en múltiples plataformas (Yáñez, 2010: 52-53) que incluyen el modelo Giving 2.0 en sites específicas. Comienzan a surgir en España webs que enlazan a creadores independientes con usuarios deseosos de apoyar proyectos interesantes, en una práctica cercana al mecenazgo. Kickstarter ([www.kickstarter.com](http://www.kickstarter.com)) fue creada en abril de 2009 y ha ayudado a financiar incluso documentales como *The Pirate Bay*, *Away From Keyboard* de Simon Klose. En el caso de Verkami ([www.verkami.com](http://www.verkami.com)) o Lanzanos ([www.lanzanos.es](http://www.lanzanos.es)) se mantienen como intermediarios y la propiedad de la idea en el autor/director. Los proyectos van rotando en la plataforma de la que desaparecen a los 40 o 90 días respectivamente, hayan o no alcanzado el dinero inicial solicitado para su financiación. En Goteo ([www.youcoop.org/es/goteo](http://www.youcoop.org/es/goteo)) se beneficia a las iniciativas culturales que ayudan a construir comunidades o tienen objetivos sociales o grupales. Otras páginas web son Partizipa ([www.partizipa.com](http://www.partizipa.com)) y Cinemareloaded ([www.cinemareloaded.com](http://www.cinemareloaded.com))

#### **4. Cine sin autor.**

La disolución del yo, del sujeto contemporáneo ha forjado una especie de “política de la desaparición” en la que se basan muchas de las manifestaciones creativas de los últimos años.

El cine sin autor tiene sus raíces en toda una serie de variedades de cine colectivo, como última manifestación de cine político, en tanto que crea “organización social crítica a través de su construcción y para su creación”. Lo que en anteriores versiones de una concepción política del cine se centraba en enfocarlo sobre la representación, estas nuevas prácticas llevan este

cuestionamiento al terreno de la producción.

El cine sin autor se define como un proceso socio-cinematográfico o forma de creación fílmica colaborativa en que los creadores optan por buscar el anonimato o al menos la indefinición de roles y puestos jerárquicos típicos de los equipos técnicos. Estas prácticas cuestionan temas como la propiedad de las películas, su adscripción a un nombre y a un tiempo, a un movimiento o incluso a algunas fórmulas tradicionales de consumo como el género. Género, cine nacional y cine de autor representan tres formulaciones clásicas de la historiografía y la crítica fílmica de los últimos cincuenta años. Sin embargo, referentes explícitos anteriores a las prácticas que se describirán más adelante.

En primer lugar, el documentalista Alexander Medvedkin y su cine tren, unidad móvil de producción que recorría Rusia filmando fragmentos de la vida obrera para después exhibirlo ante sus protagonistas.

"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".

En los años sesenta, los llamados Grupos Medvedkin, se constituyeron en las localidades francesas de Sochaux y Besançon por trabajadores de fábrica para documentar las condiciones de vida y laborales de la clase obrera francesa. Sus películas se han convertido en un referente de autogestión de imágenes y de las prácticas documentales activistas desde entonces.

El Free cinema inglés, una de las nuevas olas nacionales de los años sesenta marca la idea de lo que se llama el autor testigo, negando la concepción del arte como manifestación de un yo y dirigiendo su atención a definir al director/realizador como alguien que mediatiza los acontecimientos que se producen delante de él y los vehicula en forma cinematográfica.

Por otro lado, el cine político latinoamericano retoma estas ideas para radicalizarlas. Julio García Espinosa, con su cine imperfecto (1973), interpela por primera vez a un autor colectivo como procesador de una práctica que se aleje del arte burgués. El boliviano Jorge Sanjinés invitaba a sus rodajes a población indígena y exaltaba "el arte popular, revolucionario y colectivo, en el que encontraremos siempre la huella del estilo de un pueblo, de una cultura que abarca a un conjunto de personas, con su forma general y particular de concebir la realidad y con su estilo de expresarla" (Sanjinés, 1979: 80). *El coraje del pueblo*, tras su famosa *Yawar Mallku* (Sangre de Cóndor, 1969), se realizó en el seno del grupo Ukamau, que forjó una política de cine colectivo eliminando cualquier identificación individual en actores, realizadores o productores.

Además, hay que citar en el presente a Pedro Costa y sus rodajes con un equipo humano y material muy reducido. Ello le permitió una convivencia diaria



con sus “actores” naturales, algunos drogadictos del barrio lisboeta de Fontainhas, en lo que llamó su método de cine progresivo, base de películas como *No cuarto do Vanda* o *Ossos*:

“Un día me decidí a ir al barrio con la cámara. Empezó entonces un tiempo de preparación, lo que se llama hacer localizaciones. Empecé tontamente a tratar de eliminar cosas: “Ahí no voy a rodar, ese rincón es feo”. Después me dio la impresión de que al final rodé sobre todo en los sitios que había pensado que no estaban bien... pero iba todos los días y era eso lo que me construía. Después me instalé en el cuarto, siguiendo la invitación de Vanda. En una primera fase, había que comprender el ritmo de la habitación. En un momento dado ellos vieron que era un trabajo de verdad y no el circo de antes con los camiones. A veces llegaba al mismo tiempo que el tipo que vendía las patatas, cuando se abrían la tienda y los bares, y empezaba a hacer lo que hace todo el mundo: limpiar un poco en torno al trípode, probar un espejo, cambiar la posición de la cámara, medir la distancia o cosas así”. (Neyrat, 2008: 94)

Estas nuevas categorías se encuentran ya en un cierto nivel de aceptación por la crítica fílmica. El prestigioso crítico Adrian Martin en *¿Qué es el cine moderno?* (2010) afirma que:

“Aunque a ciertos directores les resulte psicológicamente traumático enterarse de que no son el centro del universo, muchos de nosotros, sea en calidad de espectadores, cinéfilos o críticos, tenemos una curiosa y paradójica relación de amor-odio con la idea convencional de autor (...) debemos establecer conexiones entre los filmes que no dependan siempre de la presencia de un ‘nombre’ que los legitime. ¡Debemos descubrir las películas sin autor!”.

Sólo vamos a citar algunas de las prácticas que se llevan a cabo en diferentes partes del mundo:

- El caso de *Temps d’aigua*, de Miguel Ángel Baixauli.
- El caso del Colectivo Los Hijos.
- La “estética de la emergencia” de Reinaldo Laddaga.
- La pedagogía “colectivista” de Peter Walkins.
- Video nas Aldeias (Brasil) y Cine sin Autor (CsA) en Madrid y Toulouse.
- Los CinemaLabs, asociaciones altamente relacionadas con la cultura barrial-ciudadana sobre todo en las grandes ciudades (Madrid, Barcelona) que llevan a cabo nuevas propuestas de pedagogía cinematográfica, pequeñas muestras de cine, foros de producción, etc.

Sin embargo, por su cercanía espacial y temporal las explícitas prácticas de autoría colectiva en Madrid nos hacen presentarlos como la más radical experimentación en el intento de suicidio autoral, como “kamikaze cultural y político” en nuestros días. Esta modalidad subversiva está forjando unas prácticas que tienen una faceta productiva y otra teórica. En cuanto a esta

última, el Manifiesto del Cine sin autor (CsA) pretende ser un diccionario de términos, opciones creativas y estéticas.

Así, el cine es definido como un proceso socio-cinematográfico y como socio-ficción-real para producir con y desde personas o colectivos ajenos a la producción fílmica dominante y posibilitarles sus propias imágenes de sí mismos y de su entorno.

La autoría en el CsA es entendida como un poder colectivo para “decidir sobre la producción de las propias creaciones fílmicas, la propia estética y la propia gestión de la obra y sus beneficios” y frente a ello apuestan por el NO-Autor o el SinAutor, dividiendo los participantes de una película de CsA en testigos fílmicos (el núcleo del dispositivo-autor), cineastas y realizadoras y realizadores y las personas del film que no están relacionadas con la producción pero se vuelven corresponsables por su participación (actores intencionales u ocasionales...). Por su parte, la sinautoría se define como:

- Circulación y colectivización del capital fílmico.
- Devolución del poder de generar representación al sujeto colectivo a representar.
- Desarrollo de la conciencia crítica grupal por medios cinematográficos.
- Desubjetivización de lo individual por inmersión en lo colectivo para dejar aflorar su discurso.
- Colectivización de los beneficios del proceso del Sistema Fílmico.

A las definiciones de cine, capital fílmico, autor, no autor, autoría, sinautoría y realismo, estos colectivos establecen una clara diferenciación entre ficción y documental que viene destacada por el número y naturaleza de las intervenciones y en el caso de la ficción por las llamadas “invenciones”, suerte de expresión referida al mayor número de convencionalismos que se implican en la ficción, y de las que está liberado, en principio, el documental.

“Primera invención. El Guión: como una creación literaria de personajes, escenarios, acciones y diálogos cuya función es determinar mínimamente el universo a construir y las acciones a desarrollar.

Segunda invención. La puesta en escena y la interpretación actoral: el escenario es creado o manipulado para la actuación.

Tercera invención. La interpretación, encarnación en actores y actrices de los personajes creados en el guión que es la que se grabará y de la que se obtendrá la mayor parte del material con el que se construirá el film.

Cuarta invención. El montaje: donde se construirá la propia escritura audiovisual de la película.” (Centro de documentación crítica de Madrid, 2008: 21).

En el caso del documental se producen menos intervenciones autorales, es decir, no existen las cuatro intervenciones, el guión, la puesta en escena, la interpretación actoral y el montaje.

“El Guión puede no existir si se trabaja directamente en el momento de montaje sobre material grabado. Sabemos que cualquier propósito de rodaje previo, ya es una guionización pero entendemos que no se trata de un guión técnico que creará estrictamente la realidad a filmar.

En el documental, tanto la puesta en escena como la interpretación, están suprimidas ya que el escenario es el real, el que se encuentra allí (aunque siempre haya ciertas manipulaciones y reacciones posiblemente no naturales) pero los protagonistas son personas no actorales, personas reales ante la cámara.

El montaje será entonces un posible lugar de mayor invención dentro del proceso de un documental.” (Centro de documentación crítica de Madrid, 2008: 21-22).

En cuanto a reales ejemplos productivos de esta práctica, son paradigmáticos la experiencia Humanes y la llamada Sinfonía en los barrios Almenara y Valdeacederas del distrito de Tetuán, junto a otras labores en el barrio Bourrassol de la ciudad de Toulouse. Sinfonía resulta un proyecto que pretende realizar retratos visuales a personas anónimas del barrio para devolver luego al mismo los montajes en forma de proyecciones colectivas. En estos relatos se documenta el proceso de búsqueda de personajes, de investigación e incluso de toma de decisiones en la puesta en escena y el montaje, y en el blog <http://sinfoniatetuan.blogspot.com/> se detallan todas las fases por las que pasan los proyectos, se anuncian las proyecciones y revisiones de material.

Maniobras estas de colectivización y desarrollo de un cine social que quizás se encuentran ocultas por otras tendencias de cine dominante, pero en esta posición subordinada son libres de total experimentación y ensayo.

Quizás nos encontremos ante los primeros pasos de una revolución en una categoría clave tanto de la concepción social del cine como dispositivo industrial y de espectáculo, como de la crítica fílmica. En estos procesos descritos (cine colaborativo, cine opensource, cine sin autor) se concentran tanto la radicalización de una corriente de creciente participación en los procesos de creación por parte del usuario/espectador (lo que posibilita la usabilidad y accesibilidad de la tecnología) como una suerte de tendencia contemporánea hacia lo colectivo, hacia lo barrial, lo artesano, como política de resistencia a las industrias culturales del entretenimiento. Quizás estos fenómenos no sean más que la manifestación actual de lo que en otro tiempo fue el cine-ensayo o estén dando lugar a un futuro ensayo sobre el cine, un cine que creo mundos posibles, como definía Foucault sobre el autor del futuro, mundos para otros que vendrán más tarde...

### **Referencias bibliográficas**

Barthes, R. (1968): “La mort de l’auteur” en *Euvres complètes*. Tome II. 1966-73. Lonrai: Éditions Seuil, 1994.

Bazin, A. (1957): “La politique des auteurs”. *Cahiers du Cinéma*, 70, París.

## Actas – III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – III CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2011

---

Centro de documentación crítica de Madrid (2008): *Manifiesto del cine sin autor. Realismo social extremo en el siglo XXI*. Versión I.D. Disponible en (Disponible en [http://ia600307.us.archive.org/33/items/ManifiestoDelCineSinAutor\\_560/ManifiestoCsa.pdf](http://ia600307.us.archive.org/33/items/ManifiestoDelCineSinAutor_560/ManifiestoCsa.pdf))

García Espinosa, J. (1973): *Por un cine imperfecto*. Caracas: Rociante-Fondo editorial Salvador de la Plaza.

Foucault, M.: “Qué es un autor”. Conferencia en Sociedad Francesa de Filosofía el 22 de febrero de 1959, publicado en Bulletin de la SFP, julio-septiembre, 1969. Publicado en Litoral nº 9, junio 1998. Argentina. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/20261476/Michel-Foucault-¿Que-es-un-autor-Version-completa>

Landow, G.P.: (2000): *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós Multimedia.

Lessig, L. (2004): *Free culture: how big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*. London: Penguin.

Martin, A. (2010): *¿Qué es el cine moderno?* Madrid: Festival Internacional de Cine de Valdivia y Uqbar editores.

Neale, M. y Smith, M. (1998): *Contemporary Hollywood Cinema*. London: Routledge.

Neyrat, C. (2008): *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata: Conversación con Pedro Costa-collage de Andy rector-Documentos*. Barcelona: Intermedio.

Roig, A. (2009): *Cine en conexión: producción industrial y social en la era cross-media*. Barcelona: UOC Press.

Sanjinés, J. (1979): *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México DF: Siglo XXI.

-Sarris, A. (1968): *The American Cinema: Director and Directions 1929-1968*. Nueva York: Dutton.

Sarris, A. (2000): “Notes on the Auteur theory in 1962”. Hollows J. et als (eds.): *The Film Studies Reader*. Londres: Arnold 2000, p. 68-70.

Shohat, E. y Stam, R. (2002): *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Smiers, J. (2006): *Un mundo sin copyright: Artes y medios en la globalización*. Barcelona: Gedisa.

Stam, R. (2000): *Film Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell.

Wollen, P.: "The auteur theory" (1972). En Braudy, L. & Marshall, C. (eds.). *Film theory and Criticism. Introductory Readings*. Nueva York & Oxford, Oxford University Press, 1999, 519-535.

Yáñez, J. (2010): "Crowdfunding y crossmedia para un cine 2.0: Financiación y creación colectiva", *Cahiers du Cinema España*, 33, Madrid, pp. 52-53.

[www.cinesinautor.es](http://www.cinesinautor.es)