

3. El autor cinematográfico en las mediaciones de la digitalización

Hemos dicho que la traslación de la teorización narrativa de la literatura del XIX trajo consigo preconcepciones sobre las nociones de narración, autor y lector. Antes analizábamos la manera en la que el uso de dispositivos digitales en la práctica cinematográfica contemporánea ha retado la idea que de narración se tiene en la Teoría Cinematográfica Clásica. Como ya hemos mostrado, si la idea que de narración se tenía fue modificada en su transcurrir entre la literatura y el cine, también debería hacerlo del cine analógico al digital. Lo mismo ocurre con el concepto de autor literario, que a su vez se trasladó a la teoría cinematográfica. Como veremos, esta noción “literaria” de autor arraigada en la Teoría Cinematográfica de mediados del s. XX, ha sufrido también modificaciones sustanciales debido al uso de dispositivos digitales.

En busca de rastrear los principales cambios que la noción de autoría ha sufrido en el cine que emplea dispositivos digitales en su realización, planteamos realizar una revisión histórica, en primer lugar, de la figura del artista romántico como sujeto que enarbolaba ciertas características que derivaron en la concreción de la figura del autor como único y genial, ya que coincidimos con autores como Collier, Brea o López Cuenca, en que es esta concepción de autor sobre la que se construye la idea moderna de derechos autorales. Al intentar imponer la idea de autor romántico –es decir, aquel sujeto único en busca de una expresión personal– también al cine –principalmente con la *politique des auteur* promovida por cineastas y críticos franceses en la primera mitad del siglo XX– se trasladaron al cine cuestiones sobre el autor y sus derechos que provenían de la literatura.

Nuestra intención es analizar el desplazamiento del cine entendido como una obra cerrada, con un autor único y original, a un cine abierto, procesual, multiautoral y en diálogo con sus usuarios. En nuestro caso particular, es de capital importancia no perder de vista que el cine incluye la intersección de tres formas simultáneas de práctica social: la artística, la económica y tecnológica (Salokannel 153); por lo cual habrán de tomarse en cuenta estas tres distintas perspectivas, entendiendo a la vez que éstas no se excluyen, sino que trazan interrelaciones que deben ser evaluadas, ya que es ahí donde puede ser visible el papel que la digitalización juega como mediación en la práctica cinematográfica.

Si hemos dicho que la narración literaria presuponía un determinado tipo de autor, el cual trajo consigo otras concepciones respecto a su integración al canon, unicidad autoral, o tipos de narrador y modos de narrar, el cine que emplea dispositivos digitales en su realización práctica, vuelve necesario realizar una revaloración del término, ya que nos encontramos en un momento en el que se ha ido desgastando aún más la idea de autoría, lo cual es evidente en algunos de los ejemplos que mostramos en nuestro capítulo anterior. Estas películas se vuelven casi una composición en mosaico donde el editor recibe partes de muy distintos autores y lugares del mundo para montar una película que posteriormente le será adjudicada a un único autor. Derivado de ello, es importante indagar cómo es que el autor contemporáneo ejerce su obra cinematográfica, tomando en cuenta la gran cantidad de “autores” que ésta puede tener, a la vez que procesos como éstos dejan claro que la adjudicación autoral por parte de los *majors* de la industria del entretenimiento, o como José Luis Brea las llama *–industrias del imaginario–* tiene que ver más con repercusiones político-económicas que con variables estrictamente autorales.

Estos derechos de autor se ven también modificados gracias a que cada vez es más sencillo copiar y compartir archivos de video digital, siempre teniendo en cuenta que el cine digitalizado, como cualquier obra en la época digital, no tiene un original y por lo tanto el proceso de atribución autoral se dificulta.

3.1 El origen del autor moderno

Son varios autores los que coinciden en que la construcción del autor moderno proviene directamente del ensamblaje de lo que Collier llama la “ley burguesa”, es decir los derechos inalienables del hombre, sobre la que se cimentó la idea del artista romántico (Collier 1). Ese autor romántico –históricamente relacionado con la literatura, y a su vez con la construcción autoral por la que el cine apostó–, es el que a lo largo de este capítulo reconstruiremos e interrogaremos a la luz de los procesos de digitalización en el cine. Nuestra postura es que estos procesos no sólo ponen en jaque la idea de autoría romántica, sino también la del sujeto como productor único y original. A este respecto, parece necesario apuntar que esta idea del autor ha intentado ser desmontada por diversos textos y autores, sin duda los más influyentes Roland Barthes y Michel Foucault (Collier 2-3); pero lo que a este texto interesa no es la deconstrucción de la idea del autor romántico sino apuntar que dicha concepción –que en muchos casos y por muy diversas razones sigue siendo aplicada al cine, y en particular a lo que algunos críticos siguen llamando “cine de arte”– es ya inaplicable al cine contemporáneo, y en particular si entendemos el cine como venimos proponiendo, de una manera expandida, es decir, no sólo como una “obra terminada”, sino como una práctica, no como un medio sino como resultado de diversas mediaciones.

En “Sanctioned Identities: Legal Construction of Modern Personhood” se afirma que la legislación occidental jugó un importante papel en la invención y expresión de la identidad del sujeto (Collier 1), y particularmente lo que anteriormente anotábamos como la “ley burguesa”, al declarar a todos los hombres iguales ante la ley (2). La construcción legal de un sujeto individual, único y con derecho a expresar su opinión o creación bajo las mismas condiciones de individualidad y originalidad, sustentará la noción de la autoría romántica. Collier explica que este sujeto, en lugar de aspirar a la vida promedio, del común de la población, comenzó a demandar el derecho a desarrollar sus capacidades y facultades libremente, y más aún, a demandar el reconocimiento de la sociedad por dichas capacidades (8). Así: “The cultural logic inherent in bourgeois law presupposes the legal subject as both an abstract individual and as the possessor of inherent capacities that he or she has the right to express as long as their expression does not interfere with the freedom of others to do likewise” (Collier 11). De estas características es de donde se obtiene la visión romántica del artista. Como lo sostiene López Cuenca:

[El] retrato heroico del artista moderno no está tomado de una ficción literaria o cinematográfica, que también las hay, sino que se sustenta históricamente en su discurso filosófico y una práctica legal arquetipada en torno a la noción de sujeto en boga en los siglos XVII y XVIII que desemboca paradigmáticamente en la figura del artista romántico. (“¿A quién protege” 85)

Es de estas concepciones de donde el autor romántico obtiene sus bases: el genio creativo, el sujeto libre y autónomo que es capaz de crear obras únicas lejos de influencias externas. Hablando de este sujeto creador de obras únicas e irrepetibles, Brea

expone: “Liberado incluso del trabajo ordinario –a cambio de su gestión productora de relatos e imaginarios que rendirán valor simbólico a la comunidad–, al productor de imágenes le será rápidamente reconocido un estatuto de sujeto singularísimo, separado, como artista, del resto de la ciudadanía ordinaria” (17).

La teoría romántica de la autoría, donde el autor es designado como autónomo, original y expresivo, resume lo que común o convencionalmente se entiende por “el autor” (Bennet56). Así, y como antes lo anotábamos, este autor es uno de los pilares de los incipientes derechos de autor, ya que si un sujeto era capaz de crear obras únicas, irrepetibles, y provenientes de sus muy particulares capacidades, estas exigían ser protegidas como cualquier otra propiedad. Como lo plantea Barrios, “la noción de Sujeto/Subjetividad como el núcleo histórico, político, estético y epistemológico [...] a final de cuentas es el núcleo conceptual sobre el que se definen las nociones de autor y propiedad” (75).

En vista de que este no es un estudio cuyo principal interés sean los derechos de autor como práctica legal, consideramos que basta con algunas puntualizaciones historiográficas sobre la consolidación de los derechos de autor, principalmente los literarios, para posteriormente avanzar con mayor precisión sobre los derechos de autor y sus implicaciones sobre el material digitalizado, y particularmente en el cine que emplea dispositivos digitales para su realización, pero también en su distribución y consumo. Así, una de las principales ideas que sustentan la construcción del sujeto sobre el que descansa la idea de propiedad intelectual es la concepción de que el individuo era capaz de imprimir su “personalidad” en su trabajo (Rose 114). Como lo dice el autor: “A work of literature belonged to an individual because it was, finally, an embodiment of that

individual” (114). Por ello parte de la discusión en torno a los derechos de autor, y en particular a los de la literatura, versaba sobre la “originalidad” que este influjo de la personalidad del autor permitía imprimir en la obra. Entonces, al introducir esta idea se enaltecía la individualidad del autor. Escribe Rose: “[...]the originality of the work, and consequently its value, becomes dependent on the individuality of the author” (121) . La obra era entendida entonces no sólo como una representación, ciertamente basada en un trabajo intelectual claramente separado del físico, sino también como una encarnación de la subjetividad del sujeto (Rose 121). Así, podemos ver que el que la idea de que “una composición escrita puede ser distinguida de otra” y que cada una es distinta, estaba basada en que cada sujeto era “distinguible” uno de otro, debido a la unicidad de su personalidad, al grado de llegar la comparación de un trabajo original con la de un rostro humano, a saber, ambos irrepetibles (Rose 125). Sherman y Bently lo dicen de otra manera más metafórica: “[...] is a move away from God or Nature as the source of creation towards the individual; albeit that the individual, like Locke's labourer, worked with the Tools provided by God” (36).

Por otro lado, el producto que este sujeto elaboraba, y en el cual era visible la impronta de su propia subjetividad, se enfrentó a diversas controversias, ya que en un principio las leyes únicamente protegían, y consideraban digna de protección, la propiedad material. Al verse ante una propiedad intangible, y que provenía de una labor intelectual, y no física, las leyes, es decir los hombres que las hacían y aplicaban, se vieron en la necesidad de justificar el otorgar dicha protección a las ideas y el trabajo intelectual que las había creado. Como lo apuntan Sherman y Bently: “In this situation, the task that confronted the proponents of literary property was to give limbs and features

to this airy phantom, that is, to provide the marks that would enable literary property to be identified and distinguished and, in so doing, transform the nothing into a something” (26).

Pero encontrar una clara justificación para proteger la propiedad intelectual se volvió más complicado que para la propiedad material. Una de las razones en las que la ley sostenía la necesidad de proteger la propiedad material es que esta podía ser “ocupada”, es decir que se podía tomar posesión de ella, proceso imposible para la propiedad intelectual (Sherman y Bently 21). Aunque habría que apuntar que en ese momento la discusión se centraba en los derechos sobre la propiedad intelectual literaria: “More specifically, they argued that the problem with literary property was that as it merely consisted of mental ideas, there were no outward distinguishable proprietary marks by which it could be identified. It also meant that there was no obvious way by which the boundaries of the property could be determined” (Sherman y Bently 25-26).

Finalmente, y como lo dicen Sherman y Bently, a pesar de las dudas sobre la posibilidad de otorgar protección legal a obras intangibles, el debate sobre los derechos literarios durante el s. XVIII logró que fuera ampliamente aceptado el otorgar estatus de “propiedad” y por lo tanto sujeto a protección legal, a elementos intangibles, dando lugar a la “propiedad intelectual” (41).

3.2 Del autor literario al cinematográfico

Intentando definir el concepto de “autor”, –particularmente un autor literario, ya que más adelante intentaremos analizar cómo es que el cine llega a su propia definición del término, aunque basándose tanto en la idea de autor literario moderno como en la

definición romántica anteriormente mencionada— es necesario recurrir a uno de los teóricos que han discutido con mayor detenimiento el término. Roland Barthes afirma que “el autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la *persona humana*” (“La muerte” 65). Barthes entiende entonces que fue a través de un proceso histórico como fue encumbrada la figura del autor.

La palabra autor, con sus dispares y debatidos significados, ha sufrido diversos cambios a lo largo del tiempo. Como lo plantea Binder en su texto “What is an author?”, el simple nombre del autor funge como un filtro de interpretación entre el texto y su contexto histórico interpretativo. Dice Binder: “In Ferdinand de Saussure’s terms, writing becomes more an interaction of signs, the union of the signified, the referent and the signifier, moderated by the nature of the signifier—in this case the author’s name— rather than by the writing’s actual content” (23). Esta capacidad que el “nombre” del autor tiene de cargar de significado a su obra será de vital importancia en la construcción de la autoría cinematográfica, principalmente por la corriente francesa de la *politique des auteur*, ya que fue gracias a ello que todas las cintas de un mismo director se intentaban analizar como una gran obra completa.

En cuanto a las funciones del autor, recurrimos a lo que Foucault propone en *¿Qué es un autor?* A decir de Foucault, la primer característica de esta función es que los autores son objetos de apropiación (21), ya que plantea que ésta comenzó cuando el discurso se volvió transgresivo. Según Foucault existe una clara relación entre la figura

del autor y la de las instituciones reguladoras del discurso. Anota en su texto: “La función autor está ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina, articula el universo de los discursos” (29). La segunda característica que Foucault otorga a la función de los autores radica en que ésta no se ejerce de manera universal y constante sobre todos los discursos, es decir que no cualquier texto o discurso debe tener necesariamente un autor. La tercera característica de la función del autor, a decir de Foucault, es que ésta no se forma espontáneamente como la atribución de un discurso a un individuo, sino que “es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ser de razón que se llama autor” (24). Entendemos a partir de esto que la autoría no es la simple idea de adjudicar un texto o discurso a un individuo, sino que para que este individuo pueda ser considerado autor, deben establecerse variables que van desde lo mercantil hasta lo censurable: “[Esta función] no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas” (Foucault 29). La última característica planteada afirma que esta función otorgada al autor “no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios egos de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos” (29).⁶³

Vemos así que la figura del autor es, más que originaria, construida. Las instituciones reguladoras del discurso, las industrias culturales, el propio mercado, otros autores, los medios de comunicación, la opinión pública, son sólo algunos de los

⁶³ En cierta coincidencia con Foucault, Barrientos plantea en “A genealogy of the author: from auctors to commercial writers”, que la función más importante del autor siempre ha sido transformar a un agente anónimo y público en uno individual y privado (84). Por su parte, Adrien Wilson en su texto “Foucault on the question of the author: a critical exegesis”, afirma que el mayor logro de Foucault en el texto referido anteriormente, “was to reveal that the figure of the *author* is an interpretative construct: a construct associated with canonical works, notionally identified with the writer of such works, but none the less categorically distinct from that writer” (360).

dispositivos que construyen la identidad del autor. En nuestro caso tanto literario como cinematográfico –aunque con ello no quisiéramos decir que el proceso de construcción autoral es el mismo en ambas prácticas artísticas y sociales, sino que en ambos casos se interrelacionan muy diversas variables para darle legitimidad, poder, autoridad o voz al autor–, el autor cinematográfico es creado tanto por la teoría cinematográfica en un principio, como por la industria que se beneficia de otorgar características “auráticas” al director de la cinta.

Como antes decíamos fue Roland Barthes quien declaró “La muerte del autor”⁶⁴, poniendo en duda una tradición proveniente desde mediados del s. XVII, la cual logró encumbrar al autor como una figura vital para la construcción del campo y discurso literarios. Paradigmático, y anterior al texto referido de Foucault, el texto de Barthes puso en duda la naturaleza del discurso literario y su funcionamiento, a la vez que problematiza las largamente enraizadas ideas de individualidad y subjetividad del autor ya que para Barthes “is a ‘tyranny’ demanding a quasi-theological approach to reading and interpretation in which the text’s single, stable and definable meaning is understood to be underwritten by the author, by the author as a kind of presiding deity” (Bennet 14).

Actualmente, se dice que el debate respecto al autor ha alcanzado cierta polarización casi maniquea, en la cual el autor está muerto, debería estar muerto, o está vivo; está presente o ausente; y la intención autoral es o no relevante (Bennet 66), mientras que varios teóricos más recientes insisten en la desaparición, irrelevancia, o incoherencia de la figura del autor (Bennet 68). Como bien lo plantea Aumont “tanto en

⁶⁴ Dice Bennet al respecto: “Barthes’s famous slogan might be concluded by saying that ‘the birth of the reader must be at the cost of the death of the author’ who nevertheless lives on in the life (the desire, the imagination) of that reader” (18).

literatura como en cine, la crítica ha promovido la noción de autor” (110), esto a pesar de que, como ya antes habíamos anotado, el cine en sus más incipientes orígenes fue considerado, hasta por los hermanos Lumière, un simple artilugio de feria. A la par que éste se convertía en un espectáculo, se libró una batalla no sólo por la patente y crédito de la invención técnica, sino también por los beneficios económicos que de ella pudieran surgir.⁶⁵

En 1951 se funda la revista *Cahiers du Cinema*,⁶⁶ instrumento crítico con claras intenciones de sumarse a la legitimación del cine como arte y, como más adelante lo veremos, del director de cine como figura autoral.⁶⁷ Dice Buscombe: “It’s inevitable that part of the project of a new film magazine would be to raise the cultural status of the cinema. The way to do this, it seemed, was to advance the claim of the cinema to be an art form like painting or poetry, offering the individual the freedom of personal expression” (76). Si esta política de autor iniciada por *Cahiers du Cinema* recuperaba tantas premisas de la autoría literaria y a su vez de la concepción romántica del artista se debe, “además de la promoción de un determinado cine (que estaba en relación directa con lo que habría de ser la *Nouvelle Vague*), [que] tenía como fundamento la idea de un

⁶⁵ Para un mayor detalle de esta empresa habría que remitirse a los esfuerzos que Edison y su compañía *Biograph* emprendieron en contra de todo aquél que intentara proyectar imágenes en movimiento. Neil Baldwin en su libro *Edison Inventing the Century* explora detalladamente el asunto.

⁶⁶ Aunque más adelante se profundizará en cómo es que el cine construyó su idea de autor basándose en los ideales románticos elegidos por el autor literario, valga anotar por el momento que, si para Barthes el autor es la figura para oscurecer la especificidad de lo textual, para la revista *Cahiers du cinema*, así como para algunos de sus autores, principalmente los que impulsaron la idea de *la politique des auteur*, el autor, al compartir las características románticas de creatividad, etc, fue la figura utilizada para enfatizar la especificidad de los códigos que crearon el cine (MacCabe 34).

⁶⁷ Salokannel apunta: “As long as cinema was not regarded as an independent art form, the question of copyright protection did not arise” (160). El autor también afirma que a pesar de que algunos directores fueron reconocidos por su talento durante la primera mitad del siglo XX, esto no fue suficiente para modificar el estatus artístico del cine, y que no fue hasta mediados de los 50s, y con el nacimiento de la *Nouvelle Vague* francesa que el director asumió una posición predominante en el proceso de la realización cinematográfica (159).

“autor de cine” concebido, al igual que un autor literario, como un artista independiente dotado de un genio propio” (Aumont 110). Podríamos decir entonces que la idea del autor romántico literario, sobre la que se sustentaron en el s. XIX los derechos de autor, fue la clave para la construcción del autor cinematográfico⁶⁸.

Una de las principales cuestiones sobre las que intentó partir la homologación del sistema autoral entre la literatura y el cine fue la idea de que el director era capaz de “escribir” con imágenes, es decir, que el director cinematográfico tenía la capacidad de trasladar su “visión” a imágenes de la misma manera en que un autor literario era capaz de hacerlo en palabras. En *The Author* Bennet nos recuerda que fue Alexandre Astruc quien en 1948 acuñó los términos de *camera stylo* o *camera-pen*, con la intención de que la cámara se entendiera como equivalente a la “pluma del autor” (105). “Once that recognition has occurred, he suggested, cinema will have its author and would be afforded its proper place amongst the arts” (105).⁶⁹ Si el cine era considerado un lenguaje tanto como el lenguaje escrito, Astruc consideraba que esto lo elevaría a la categoría de “arte”. De esta manera, el cine, como el lenguaje, sería legitimado, en palabras de Astruc, como “a form in which and by which an artist can express his thoughts, however abstract they may be, or translate his obsessions exactly as he does in the contemporary essay or novel” (citado en Bennet 105).

Vemos así que las comparaciones que se han venido realizando entre el cine y la literatura no pueden dejar de lado a la figura autoral. Aunque más adelante se analizará la

⁶⁸ Corrigan afirma que esta traslación no fue un proceso mimético, sino que fueron tan sólo algunas de dichas características del autor literario las que pasaron al autor cinematográfico, pero que en efecto sentaron las bases para desarrollar la idea sobre el autor cinematográfico (96).

⁶⁹ Harvey anota al respecto: “Author-Directors emerged as film artist deploying with exuberant energy and intelligence what the French critics referred to as the camera stylo or cinema pen” (82).

construcción autoral del cine, valdría la pena por el momento enumerar las variables que consideramos que sí se trasladaron de la teoría literaria a la teoría cinematográfica en lo que a su autor se refiere, las cuales se desprenden de las consideraciones que hasta el momento hemos desarrollado. En primer lugar se siguió pensando en un sujeto “único” que realiza una obra “única”, sin bien ésta es reproducible –tanto en el caso del cine como la literatura, al imprimir un sin fin de copias, ya sea en papel o en cinta– en ambos casos se considera que la obra es irreplicable, por provenir de la creación, visión y genialidad del autor. Se considera que existe una expresión de la subjetividad del autor en la obra, la cual puede ser rastreada por medio de un ejercicio crítico. Se habla de un autor único, que aunque en el cine la teoría del autor considera parcialmente que el cine es en efecto un trabajo colaborativo, no se le otorga a los demás participantes un papel mas que de colaboradores, dejando para el director siempre el rango de “autor”. Tanto en la literatura como en el cine, el autor es construido por medio de la crítica, la cual no solo se encarga de mitificar la figura del autor, sino también de dar seguimiento a la “visión” del autor a través de toda su obra.

3.3 El autor cinematográfico clásico

El cine ha recorrido un largo camino en lo que se refiere a la legitimación y posterior teorización de su figura autoral. Se sabe que uno de los principales paradigmas de la teoría cinematográfica del s. XX fue la postura *autoral*, una aproximación al cine que, desde un gesto debatiblemente perverso y autoritario, privilegió a la figura singular del director como autor (Bennet 94-95). Fue durante la década de 1960 que el cine entró por primera vez a la academia como un objeto de estudio válido, y fue la discusión sobre la

autoría lo que hizo eso posible (Notaro 87). A pesar de ello, es importante anotar que, antes de que entrara el cine a la academia, cerca de 25 años antes, el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York (MOMA) fundó en 1935 la *Film Library* –la cual cuenta actualmente con más de 22 mil películas y 4 millones de *stills*– logrando con ello uno de los primeros pasos institucionales para que el cine fuera considerado un arte. En los archivos históricos del museo, se puede consultar un comunicado de prensa fechado el 21 de junio de 1935, en el cual se anotan reveladoramente las razones por las que la institución considera pertinente la apertura de dicha nueva colección. Consideramos que estas razones se pueden dividir en tres aspectos: 1) La falta de conservación, estudio y análisis riguroso del cine: “[...] the Museum is established and maintained for the purpose of encouraging and developing a study of modern art. The art of the motion picture is the only art peculiar to the twentieth Century. And an art it is practically unknown and unstudied” (2); 2) El impacto del cine en la cultura contemporánea: “This new and living form of expresión, a vital force in our time, is such a young art that it can be studied from its beginnings; the “primitives” among the movies are only forty years old [...]The very great influence of the motion picture in forming the taste and affecting the lives of the greater part of our population is well-known” (2); y 3) Las cualidades netamente artístico-estéticas que se considera alcanzan algunas películas: “Whenever artistic standars and creative vitality have been achieved in individual movies [...]” (3).

Pero una vez que el cine logró su incipiente ingreso a la academia, como lo afirma Naremore, su estudio se centró en los departamentos de literatura, probablemente debido a que, para el momento en desarrollo, el término de “autor” cinematográfico, ofrecía relaciones metodológicas con la figura del autor literario (Naremore 17). Esta figura

autoral ha sufrido conflictos con los derechos de autor, la figura romántica del autor, los mecanismos industriales a los que el cine está inevitablemente sometido, diversas escuelas de pensamiento que han cuestionado la existencia, y hasta declarado la muerte del autor, y actualmente, con la aparición de los dispositivos digitales que más que nunca cuestionan la existencia de un autor/director único e indiscutible.

No habría que olvidar que la respuesta a “¿quién es el autor de una obra cinematográfica?”, depende en gran medida del lugar desde donde se hace la pregunta. El resultado puede ser ampliamente variado si la respuesta proviene de un crítico europeo que apoye la teoría de la *politique des auteurs* –el anteriormente mencionado movimiento intelectual relacionado con la Nueva Ola francesa y que discutió textual y críticamente la postura del autor en el cine– o de un abogado que defienda los derechos corporativos de una *major* de las comunicaciones internacionales, o de un director de cine (Salokannel 152). Salokannel afirma que la incertidumbre que rodea a la noción de autor en el cine ha llevado a debates no sólo teóricos o legales, sino a problemas pragmáticos que conllevan consecuencias tanto morales como financieras para los autores de obras cinematográficas (152). Las distintas perspectivas que se pueden tener para abordar el problema hacen que las respuestas que se obtengan sean igualmente variadas. La autoría se puede entender entonces como un posicionamiento discursivo que trae consigo consideraciones que van de lo estético a lo político, pero no se puede olvidar que también se debe entender como una construcción institucional que implica consideraciones pragmáticas en donde creadores, productores y espectadores se ven involucrados.

Existen diversas aproximaciones teóricas a la autoría cinematográfica, de las cuales se intentará hacer un mapeo general, deteniéndonos, aunque no limitándonos, en la

política de autor relacionada con la revista *Cahiers du cinema*, ya a que consideramos que ésta proviene en buena medida de la concepción literaria de autor a la que nos hemos venido refiriendo. No debe perderse de vista tampoco que la teoría sobre la autoría cinematográfica es tan sólo una metodología parcial para acercarse a las películas y sus creadores, y que es una de varias metodologías de los estudios cinematográficos. La investigación sobre el director como autor en el cine espera poder contestar ciertas preguntas específicas, pero le es imposible abarcar la pluralidad del hecho y la práctica cinematográficas –aunque en algunos casos se intente lo contrario. La teoría del autor no puede entonces ser aplicada indiscriminadamente a cualquier cinta o director, sino que requiere de ciertas especificidades para dar respuestas consistentes (Wollen 148). En nuestro caso, reconstruimos sus más relevantes aproximaciones debido a que parte de nuestra hipótesis de trabajo es que este concepto de autoría necesita ser confrontado y revalorizado a la luz del uso de los dispositivos digitales en la creación cinematográfica. Como lo plantea Buscombe, actualmente lo que se necesita es una teoría cinematográfica que sitúe a los directores en una perspectiva más amplia, en lugar de hacerlo desde una que considere que su desarrollo se debe sólo a una dinámica interna (82-83).

En su artículo “Authorship approaches” Jane Staiger realiza una catalogación sumamente útil de cuáles han sido las principales maneras de entender la autoría dentro de los estudios cinematográficos. La revisión de esta taxonomía nos será de utilidad para rastrear las reminiscencias que la teoría literaria ha dejado en la teoría cinematográfica en cuanto al entendimiento del autor. Staiger defiende que la teoría ha analizado el papel del autor desde siete lugares preponderantemente: el autor como origen; el autor como la personalidad del creador; desde la sociología de la producción; como una firma autoral;

como una estrategia de lectura; como un lugar diegético; y como una técnica del yo (“Authorship” 27-57).

En la aproximación que considera la autoría como un origen, Staiger afirma que el autor es conceptualizado como un agente libre, donde el mensaje –que supuestamente envía la cinta– es una expresión directa de la agencia autoral, la cual no encuentra ninguna problematización al momento de la producción (“Authorship” 30). Si se entiende por otro lado como la “personalidad del creador”, la intención de éste no se asume sino como una expresión de la personalidad del autor, no sólo como reflejo de sus posibilidades de creación dentro de la producción, sino como parte esencial de su más profunda persona (33). Desde esta visión, muchos investigadores sugieren que “beyond the general influence of Romanticism and expressive realism [...] one major reason for much and authorship approach to cinema is because it allows films to be treated as art. If individuals impart aesthetically sophisticated insights through movies, then art exists” (34). Si los académicos encuentran estas reflexiones en las cintas, asumen que alguien tuvo que haberlas puesto ahí (34). En cuanto a los análisis que se basan en la sociología de la producción, son estudios que dividen a los directores en grupos basados en sus oportunidades de control sobre las condiciones de trabajo y producción, es decir, se les considera como actores que ocupan sus lugares y funciones como trabajadores de una industria, creativa o cultural, pero al fin industria. Afirma Staiger:

Because scholars acknowledged that the creation of mass-mediated art required creativity and ingenuity as well as efficiency and routine work patterns, conceptualizing the working arrangements of individuals within structures of relations internal and external to a company as well as

hierarchies provided a socially theorized response to these matters rather than the personality explanation as offered within the authorship-as-personality approach. (“Authorship” 41)

Staiger alega que a menos que esta aproximación desde la sociología de la producción deje de ver a los “trabajadores” como sujetos con agencia y subjetividad, no podrá dejar de lado algunos de los problemas que el entender la autoría como origen o personalidad autoral traía consigo (“Authorship”42). De hecho, la teoría económico liberal fomenta el utilizar la autoría como una marca comercial con intenciones de mercadeo y promoción, a pesar de que los derechos de explotación de una cinta los tenga la compañía productora en su totalidad (42).

Por otro lado –explica Staiger– aquellos que entienden la autoría como una “firma”, tratan de construir y rastrear la figura del autor a través de toda su obra, intentando identificar constantes de una cinta a otra (“Authorship” 43). Dice la autora: “In the signature approach to authorship, the author is known by repetition among the various texts ‘signed’ by a historical person” (43).⁷⁰ Esta postura coincide en parte con la proveniente de los estudios de la recepción, y que Staiger denomina como una “estrategia lectora”, ya que en ella el “lector” produce una representación del autor, la cual lo guía en la interpretación de la obra (45). “Authors, then, are defined as readers’ fictional representations that participate in the readers interpretation of messages supposedly produced by those fictional representations” (Staiger, “Authorship” 45).

⁷⁰ Bordwell coincide con esta apreciación cuando anota que “el sello de autor requiere que el espectador vea el filme dentro del corpus de una obra, lo cual está sólo a un paso de que queden explícitas todas las alusiones y citas” (*La narración* 212).

Finalmente, cuando Staiger habla de los estudios que analizan la autoría como una “técnica del yo”, plantean como relevante la posición no hegemónica o dominante del que habla. De esta manera el autor es reconceptualizado como un sujeto capaz de hablar desde un lugar y momento localizados. Así, se plantea que el autor tiene manera de expresar ideas que de otra manera le estaría vedada. (“Authorship” 49). Se relacionan con esta visión los estudios cinematográficos feministas o postcoloniales, por ejemplo, textos como “Women’s Cinema as Counter-Cinema” de Claire Johnston o “Refocusing Authorship in Women’s Filmmaking” de Angela Martin.

Aunque estas categorías propuestas por Staiger son las más recurrentes en los estudios cinematográficos sobre la autoría, existen también algunas otras propuestas, como la de Richard Corliss, quien en “Notes on a Screenwriter’s Theory, 1973” afirma que el guionista de la película puede también ser considerado como un autor, ya que es del guión de donde proviene la construcción narrativa de la cinta. Corliss plantea que pueda haber tres caminos: en el primero, el autor es el director, en otro la autoría es otorgada al guionista por completo, y en un tercer caso –y el que más concuerda en parte con nuestra propuesta sobre la autoría colectiva del cine– ambos sujetos comparten la autoría.⁷¹

Consideramos pertinente debido a su importancia y sus claras reminiscencias a la teoría literaria, tocar por separado lo que la historiografía y crítica del cine ha considerado como la teoría más importante en lo que se refiere a la autoría

⁷¹ El autor que mayormente ha desarrollado la idea de que el guionista es el principal autor de una película es David Kipen, particularmente en su libro *The Schreiber Theory: A radical rewrite of American Film history*.

cinematográfica: *le politique des auteur*.⁷² Regularmente relacionada con los críticos y directores franceses de los años 50s que escribieron en la revista *Cahiers du cinema*, esta “política de autor” estuvo en constante debate durante la segunda mitad del siglo XX. Si bien ha recibido intensas críticas –como las de Bazin o Petrie– también ha sido objeto de incontables relecturas y comentarios –como los realizados por Sarris al trasladar la propuesta a la crítica norteamericana, o lo planteado por Nowell Smith– a la vez que ha servido de base metodológica para un sin fin de textos críticos y académicos. No debe olvidarse al respecto, que como otros movimientos, la política de autor fue generada por lo que Raymond Williams llama “formación cultural”, es decir, un grupo de intelectuales y críticos con objetivos similares que, para justificar sus opiniones, desarrollaron un extenso cuerpo de textos polémicos (Naremore 10).

La mayoría de los críticos afirman que la política de autor inició con el texto de 1954 de François Truffaut titulado “Une certaine tendance du cinema français”, donde el también director francés realiza un análisis de algunas películas y directores franceses de la época planteando que el director es único creador y artífice de la película, por lo cual su obra es una clara muestra de su personalidad y subjetividad que le ha de ser reconocida por la crítica. Lo que Truffaut plantea es una clara contradicción entre los filmes de tradición literaria –catalogados bajo el término de “Tradition of Quality”– y los filmes que considera “de autor”, afirmando que es imposible una coexistencia entre estos dos tipos de cintas. Inspirados en este texto, de inmediato aparecieron seguidores de la teoría, a la vez que críticos, dentro y fuera de *Cahiers du cinema*. No fue muy larga la espera

⁷² Buscombe plantea que la elección del término “política” fue polémico, y que su intención fue definir una postura y actitud respecto al cine, así como una dirección de análisis futuro. A pesar de ello, también afirma que la teoría, no solo en *Cahiers*, sino en la voz de otros críticos tanto norteamericanos como de otros países, se presentó de manera casi incidental, y en algunos casos, incoherentemente (76).

para que el movimiento “autoral” se trasladara a la crítica inglesa, particularmente por medio de la también especializada publicación *Movie*.⁷³ Posteriormente, emigró también a los Estados Unidos, principalmente gracias a Andrew Sarris, crítico que analizó dicha teoría en su texto “Notes on the Auteur Theory” de 1962.⁷⁴ El propio Sarris afirma que poca gente se percató de que su texto, era un análisis de las críticas que André Bazin hizo a la política de autor (“The auteur theory” 24). Sarris plantea que la teoría del autor puede ser entendida desde tres premisas básicas: la técnica, el estilo personal y el significado interno de la cinta. Dentro de estos tres elementos “the corresponding roles of the director may be designated as those of a technician, a stylist, an *auteur*” (“Notes on the Auteur” 43). En el primer caso, el de la competencia técnica, el director es evaluado en sus habilidades para “contar” una historia; en la segunda, el criterio de evaluación es qué tan distinguible es la personalidad del autor en su obra⁷⁵; y en la última, se espera que exista una tensión entre la personalidad del director y el contenido interno de su obra –a pesar de trabajar en una industria que puede imponer modos de trabajo y hasta temas o historias (43).

A decir de Jaques Aumont, la política de autor tuvo dos objetivos principales: “recuperar del olvido a algunos cineastas considerados por el conjunto de la crítica como realizadores de segundo orden, y reivindicar el estatuto de artistas, y no el de artesanos,

⁷³ En esta publicación, la postura es desarrollada desde otro ángulo en casos como los de Geoffrey Nowell-Smith, quien analiza la política de autor desde el estructuralismo francés o lo propuesto por Peter Wollen en textos como “The Auteur Theory” (1969), o Robin Wood en “Ideology, Genre, Auteur” (1977).

⁷⁴ Como lo dice Caughie: “The business of introducing a variant of the *politique des auteurs* into American film criticism is largely associated with an individual critic, Andrew Sarris, rather than a magazine” (61).

⁷⁵ Como lo anota Buscombe, desde un inicio *Cahiers* y la publicación predecesora *La revue du Cinema* se comprometieron con la idea de que el cine era un arte de expresión personal (76).

técnicos sin invención a sueldo de la industria hollywoodense (110).⁷⁶ A pesar de que consideramos que la política del autor no tuvo únicamente estos objetivos, sí consideramos que la idea de Aumont respecto a la reivindicación del estatuto de artista para el director cinematográfico, fue una de las más importantes intenciones de la propuesta teórica. Ya en 1958 Godard, hablando de una cinta de Ingmar Bergman decía: “The cinema is not a craft. It is an art. It does not mean teamwork. One is always alone; on the set as before the blankpage [...] nothing could be more classically romantic” (Citado en Grant 3).⁷⁷

Como antes se anotaba, parte de las puntualizaciones que Sarris realizó respecto a la teoría del autor fueron en parte respuestas a la postura que Bazin expresó respecto a la teoría en su texto “On the Auteur Theory” en 1957 en el número 70 de *Cahiers*. A este respecto es importante decir que si bien Bazin coincidía en parte con la teoría, particularmente porque consideraba que la obra cinematográfica era más vulnerable que la literatura, la pintura, o cualquiera de las otras artes, su principal preocupación respecto a la teoría del autor era los excesos en los que se podía caer si se llevaban sus premisas demasiado lejos. En primer lugar, parte de lo que Bazin intenta es deslindar a la revista de la política del autor, o por lo menos dejar en claro que no todos los directores y críticos – aunque habría que decir que sí fueron numerosos⁷⁸– que escribían en *Cahiers du Cinema* apoyaban dicha teoría (Bazin, “De la Politique” 19). Las críticas de Bazin comienzan por

⁷⁶ Buscombe coincide con Aumont cuando afirma que: “*Cahiers* was concerned to rise not only the status of the cinema in general, but of American cinema in particular, by elevating its directors to the ranks of artists” (77). Bennet apunta al respecto: “To put it simply, while film emerged in the early twentieth century as a commercial and collaborative medium, in order to be taken seriously as an art, alongside literature and the visual arts, it needed its own version of the myth of the solitary genius” (106).

⁷⁷ Es importante recordar que Godard posteriormente formará parte del colectivo artístico *Dziga Vertov Group*, en donde su postura respecto al autor será completamente distinta, ya que el propio trabajo en equipo será una de las bases del grupo.

⁷⁸ Bastaría recordar a Truffaut, Godard, Cabrol, o Rohmer entre los más importantes.

la falta de subjetividad que a su parecer, la teoría provoca, ya que los críticos hablan sobre sus directores favoritos buscando encontrar su personalidad en las cintas que componen su obra, por lo que es lógico que siempre encuentren la manifestación de las mismas cualidades específicas en sus directores favoritos (“De la Politique” 20)⁷⁹.

Cualidades que, al ser otorgadas al cineasta y no a la cinta, logran que el director rara vez tenga una película mala, ya que las cintas serán imagen de sus creadores (20). Es de esperarse que Bazin critique esta idea de que todas las cintas de un director serán de calidad debido a que éste tiene ciertas características subjetivas e individuales que son inevitablemente trasladadas a su obra.⁸⁰ Dice Bazin:

The *politique des auteurs* consist, in short, of choosing the personal factor in artistic creation as a standard of reference, and then assuming that it continues and even progresses from one film to the next. It is recognized that there do exist certain important films of quality that escape this test, but these will systematically be considered inferior to those in which the personal stamp of the *auteur*, however run-of-the-mill the scenario, can be perceived even minutely. (“De la Politique” 25)

En el mismo tenor de cuestionar la validez absoluta de la teoría, Graham Petrie plantea que no es tan grave que se asuma que el director es de primaria importancia, sino considerar que es “únicamente” el director el que importa (“Alternatives to Auteurs”

⁷⁹ Esto a pesar de que Bazin impulsaba que los críticos escribieran primordialmente sobre cintas que les habían gustado, para así promover la crítica constructiva.

⁸⁰ Wollen afirma que en estos análisis sobre toda la obra de un director, cualquier cosa que el crítico considere ajena a la “personalidad” o “visión” del director, se vuelve irrelevante, contingente, y por lo tanto fácilmente descartable (143-144).

112).⁸¹ Petrie descalifica también la postura en la que se considera que “the most minor work by *auteur* X is automatically more interesting than the best film of non-*auteur* Y” (112), ya que ello lleva a una sobre-legitimación de ciertos directores, y manda al olvido a otros –aunque cabría preguntarse qué práctica constructora del canon no lo hace–, dejando en claro que en este caso el canon se construye a través de la idea de *autor*. Sin duda la crítica más recurrente es respecto a la idea del director como artista romántico y casi al margen de la industria en la que inevitablemente trabaja. Buscombe lo dice de otra manera: “If Sarris is not saying that genius is independent of time and place, then he comes dangerously close to it” (79). Vemos entonces que la política de autor –a pesar de los debates y críticas que provocó en distintos ámbitos tanto creativos como académicos– lidia con un interés genuino en la agencia creativa en el cine, idea que aún tiene relevancia, y debe ser tomada con toda seriedad por cualquiera que reconozca en el cine a un arte (Notaro 16).

Volviendo al plano general sobre la teorización sobre el autor en el cine, se puede ver que en varias de las aproximaciones anteriormente mencionadas – y no sólo en la *politique des auteur*– el director/autor es visto desde una perspectiva romántica, donde, entendido como creador de la obra, lucha contra una maquinaria industrializada – principalmente representada por Hollywood– para poder expresar su visión en las cintas sin que nadie más colabore, pero más aún, sin que esa mecanización y mercantilización borre su “huella” de la cinta. Janet Staiger nos recuerda que Deleuze al inicio de un texto sobre autoría afirma: “The great directors of the cinema may be compared, in our view,

⁸¹ Kawin coincide con esta postura, ya que afirma: “The problem with the auteur theory is that it may allow the critic to ignore creative collaboration and leap straight to the director” (192).

not merely with painters, architects and musicians, but also with thinkers” (Citado en Staiger, “Authorship” 35). Lo que parece que Deleuze está diciendo es que el cine puede tener un estatuto no sólo artístico, sino epistemológico, que a su vez proviene de la idea de subjetividad con que el autor “impregna” su obra. Como decíamos entonces, la idea romántica del director como un sujeto creador es una pieza clave de la teorización sobre el autor en el cine, pero inevitablemente se enfrenta con la materialidad del cine como industria.⁸²

Una de las características de la teoría autoral que se relaciona con la cuestión de la industria cinematográfica es la idea de que el autor/director combate contra “el sistema” en busca de la libertad de expresar su visión y personalidad. Como lo apunta Sarris, “the *auteur* theory values the personality of a director precisely because of the barriers to its expression” (“Toward a Theory” 65). Se valora entonces la personalidad del director porque, como buen artista romántico, intenta separarse de la sociedad y su sistema, para él, como genio y creador individual, poder expresar su arte y subjetividad a través de sus obras.⁸³ No es una nueva afirmación el que la división entre el llamado durante muchos años “cine de arte” y el cine comercial –principalmente hollywoodense– se ha venido desgastando con el tiempo, y principalmente con el advenimiento de la cultura de masas y el surgimiento en pleno de las industrias culturales. Desde sus inicios la división que la teoría autoral realizó nunca quedó clara, ya que por un lado hablaban de un cine libre de las presiones de la industria, pero por otro lado admiraban en parte a distintos directores

⁸² Como ya lo planteara Walter Benjamin desde 1936 en “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, el propio film en sus cualidades materiales ya cuestionaba la idea de autor romántico, el cual realizaba obras únicas e individuales, consideradas expresiones de un genio, gracias a que su capacidad reproductiva borraba la idea de original.

⁸³ Críticos como Christensen afirman que los directores que trabajan para Hollywood funcionan más como obreros que como “artistas”, ya que sólo son parte de una maquinaria que realiza obras por encargo.

norteamericanos, que en efecto, trabajaban y habían realizado sus mejores películas dentro de esa industria. Esta dicotomía ya la apuntaba Bazin en sus primeros cuestionamientos a la teoría autoral:

Paradoxically, the supporters of the *politique des auteurs* admire the American cinema, where the restrictions of production are heavier than anywhere else. It is also true that it is the country where the greatest technical possibilities are offered to the director. But the one does not cancel out the other. I do however admit that freedom is greater in Hollywood than it is said to be, as long as one knows to detect its manifestations, and I will go so far as to say that the tradition of genres is a base of operations for creative freedom. (“De la Politique” 27)

Para algunos teóricos, el autor/director que realmente buscara expresar su personalidad en su obra, no sería detenido por la industria, se sobrepondría a ella y sería capaz de trabajar casi solitariamente sin importar las presiones de sus colaboradores y productores. Se planteaba entonces que existía una tensión entre la “visión del artista” y los medios a su disposición –presión de los estudios, convenciones genéricas, el *star system*, o los requerimientos narrativos– para llevarla a cabo (Staiger, “Authorship” 35). Así, parece decirse que la industrialización del cine como “arte” elimina sus posibilidades de dar resultados de calidad, y no importa si el director intenta expresar cierta visión en cintas de industria, porque la industria borra esa posibilidad.⁸⁴

⁸⁴ Existen propuestas como la de Christensen en “Studio Authorship, Corporate Art” que afirman lo contrario. Dice Christensen: “The condition for the emergence of cinematic works of art is not individual genius, not technology, not even money, but the corporate organization of the studio” (167).

En el mismo sentido, se acusa a la industria también de haberse apropiado del término, y de que, desde los años 70s, utiliza el nombre del autor como una marca que generará mayores “ventas”. Notaro afirma que “is quite ironic that the artistically motivated concept of auteur now serves to support the financial gains of the film industry itself, since the *Cahiers du Cinéma*’s aim in identifying the first auteurs was precisely to rescue them from this same world of profit-focused filmmaking” (87). El mismo Notaro explica que Timothy Corrigan dejó en claro que si durante la época del llamado “cine de arte internacional” durante las décadas de 1960 y 1970, el autor ha sido absorbido como una presencia fantasmal en el texto, éste reapareció en las dos décadas posteriores como un agente casi comercial (87).⁸⁵ El que el director tenga tan importante peso como estrategia comercial sugiere que el artista sigue altamente conceptualizado como un individuo genial. “Walter Benjamin’s contention [...] that art has been forever destabilized by the conditions of a technologized world stills holds true, however: while we can fetishize the objects of that art that is mass-produced (supposedly aura-lacking), we still cling tenaciously to the *aura of the artist* (Notaro 87).

Esta importancia otorgada al director está también sostenida en la idea de unicidad e individualidad. El autor/director cinematográfico construido por la teoría autoral ha discutido también la idea de si el cine es un “arte” multiautoral, debido a la gran cantidad de personas que se ven involucradas en la realización de una película. Más adelante veremos que este debate encuentra un nuevo horizonte con la aparición de los dispositivos digitales e Internet, debido a que no sólo el concepto de autor se ha

⁸⁵ Bordwell coincide cuando dice: “La coherencia de una firma autoral a lo largo de una obra constituye una marca de fábrica económicamente explotable” (*La narración* 212).

modificado, sino también las prácticas económicas, sociales y culturales en las que se inscribe el cine. Si bien algunos teóricos como Truffaut o Rivette afirman que el director es el único responsable y verdadero creador de la obra cinematográfica, debido a que es capaz de impregnarla de su personalidad y visión personal, otros como Stillinger, Staiger y Perkins, o más recientemente Lipovestky plantean que el cine es una práctica colaborativa.⁸⁶ Como lo dice Jack Stillinger, “the multiple agencies involved in the making of a film are normally so diverse and the process so intricately organized around a multitude of specialist trades and professions that ‘for all practical purposes’ authorship remains ‘unassignable’ (citado en Bennet 103). Es obvio que la idea romántica del director como genio solitario es completamente incompatible con la idea de que el cine es un proceso colaborativo, y más aún con un cine que se presenta como una obra abierta que pretende ser completada, expandida o reutilizada por espectadores que poco a poco se han convertido en usuarios más que meros receptores.

Los partidarios de la teoría autoral del cine no consideran circunstancias de colaboración (Staiger, “Authorship” 37), a pesar de que “in the majority of films, desing, realization, and ownership are necessarily split among many people and companies, and ‘authorship’ becomes problematic” (Kawin 191). Como lo dice Perkins es importante tomar en cuenta que el director está en control de la cinta únicamente por lo que decide aceptar o no de sus colaboradores (73), pero sin dejar de ver que las condiciones materiales e institucionales de la práctica cinematográfica pueden, y de hecho lo hacen, imponer una enorme cantidad de variables, desde colaboradores, hasta decisiones finales de *casting*, edición o comercialización. Kawin lo resume así:

⁸⁶ Más adelante en este capítulo se discutirá la idea a profundidad, poniendo particular atención a las modificaciones autorales que el cine a sufrido debido ha las mediaciones de la digitalización.

Many people make creative decisions in the course of a filmmaking project, and several people –at various levels of authority – approve or reject them. The student and the critic must, then, resolve two apparently contradictory facts: (1) that filmmaking is a collaboration, and (2) that some films do reveal the workings of a particular stylistic imagination, one that tends to recur in other films made by the same artist(s). (197)

Por otro lado, desde el punto de vista legal –y sólo como un apunte ya que no es intención de este texto analizar a profundidad dicho aspecto– desde sus inicios, el cine ha otorgado dos tipos de derechos a sus realizadores. En primer lugar, el director –o cada uno de los involucrados en la realización de la cinta– guardan ciertos derechos morales inalienables e intransferibles, pero por otro lado los derechos de reproducción y difusión pública, y por ende de recolección de regalías, regularmente son del productor de la película, siendo estos derechos otorgados a una empresa o institución, más que a una persona física (Salokannel 168). Salokannel nos recuerda que bajo la legislación de muchos países las personas que crean la película no obtienen los derechos legales de autoría, los cuales recaen completamente en las manos del productor.⁸⁷

A pesar de que actualmente el análisis crítico sobre los autores no es una actividad central de los estudios cinematográficos (Naremore 20), sigue siendo de vital importancia el entender este fenómeno de la autoría como un aspecto de múltiples ángulos de análisis, ya que este debate sobre la autoría se da en una relación dialéctica entre instituciones,

⁸⁷ No habría que perder de vista que los derechos otorgados legalmente al director o productor de una película, así como la adjudicación autoral, varían según el sistema legislativo que se aplique en el país de producción de la cinta. Por ejemplo, dice Salokannel, “the role of the director as the principal film author is reflected in the legal doctrine of continental Europe. By contrast, in the common law tradition of Great Britain and the United States, the notion of a singular film authorship is vested in the film producer” (170).

artistas y procesos tecnológicos, lo cual impide ver el problema de una manera monofocal (22).

Como podemos ver, esta adaptabilidad histórica de la teoría sobre la autoría – hasta nuestros días donde todavía se utilizan los nombres de los directores como marcas, no sólo en el “cine de autor” sino también en Hollywood– plantea el deseo de una industria de generar un aura artística y romántica en un momento en que se tiene la necesidad de separar al cine de otras formas “menos elevadas” de contenido en los medios masivos (Corrigan 96-97). Por nuestra parte, consideramos que esta importancia del nombre del autor o de la fórmula “una película de:”, es, en el mejor de los casos, un ocultamiento de la identidad colaborativa y abierta del cine contemporáneo. Entonces, si el lugar del autor es modificado por los cambios en la práctica cinematográfica, las mediaciones de la digitalización y la red hacen que estos cambios sean aún más pronunciados y menos predecibles.

3.4 El autor cinematográfico contemporáneo: multiatoría y colaboración.

Si bien el concepto de autoría, junto con la metodología de análisis derivada del mismo, funcionó en un principio como pieza fundacional de los *Film Studies*, también es cierto que conforme avanzó la tecnología digital, y se derrumbaron algunas preconcepciones sobre el cine de autor y el cine como industria, el término –junto con el andamiaje crítico y metodológico que lo acompaña– se ha tenido que reelaborar en diversas ocasiones (Harvey 82).⁸⁸ Sería complicado seguir empleando el término de autor derivado en parte

⁸⁸ Como lo dice Notaro al hablar de este cine de arte y la industria hollywoodense: “The rhetoric used on both sides presents striking similarities and incongruities, especially when it comes to reformulating the roles of the author/auteur and the spectator/user” (94).

de la noción romántica de autor literario para realizar análisis sobre cintas cuya noción de autor, colaboración, prácticas y agenciamiento han sido modificadas por las mediaciones de la digitalización. Sin duda, la teoría sobre el autor puede ser aplicada, como ampliamente se ha llevado a cabo, a otras expresiones de la cultura de los medios masivos, al grado de que, como lo anota Grant, se ha convertido en uno de los paradigmas de la concepción que los consumidores tienen de la cultura popular en los medios (5).

Estas modificaciones que la digitalización ha introducido en el cine contemporáneo van más allá de los efectos digitales, de los proyectores de alta definición o si el “nuevo cine de atracciones” tiene pretensiones artísticas. Las mediaciones de la digitalización han modificado no sólo cómo se hace cine sino cómo debe ser pensado. El que la posición del autor se enfrente a un momento de necesaria reconsideración plantea graves modificaciones sobre lo colaborativo y otras nuevas prácticas que de ello y otros fenómenos se derivan, pero también es inevitable repensar las relaciones económicas, institucionales y políticas que esto trae consigo.

No fue sino natural que las *majors* productoras de cine –y desde hace algunas décadas emporios comunicacionales que van, como *News Corp* o *Sony*, desde la publicación de libros hasta la producción de películas con presupuestos millonarios– adoptaran para su beneficio la idea de autor. Estas empresas han “defendido” los derechos de autor –poniendo por delante supuestamente a los creadores– con la intención de no perder los derechos de explotación exclusiva de un sinfín de obras que son ahora parte de su propiedad. Aún así, y en vista del peso que aún tiene la figura autoral no sólo

en el cine, sino en muchos otros rubros de la producción cultural, estas empresas han empleado al autor como un “extra” que añade cierta importancia, carácter artístico, y hasta una especie de “aura genial”, a sus productos. Como lo afirma Smiers, los *majors* del entretenimiento se encuentran en un momento en el que necesitan desesperadamente elevar el “aura” de los artistas que trabajan para ellos con el único fin de generar más ganancias; usan así la figura del autor como una estrategia de marketing (13).

No olvidemos una de las aproximaciones que Staiger apuntaba se ha realizado sobre la teoría autoral: la autoría como una sociología de la producción. Si ya antes habíamos dicho que esta postura afirma que la autoría debe ser analizada desde las posibilidades, facilidades y condiciones materiales de producción que el autor tiene para realizar una película, se vuelve relevante el analizar con qué medios cuenta un director para hacer una cinta. No son relevantes ya únicamente las posibilidades de expresión que tiene un artista, sino quién lo provee de dicha discursividad, con qué herramientas tecnológicas cuenta, con qué equipo humano trabaja, para quién lo desarrolla, o con qué fines personales e institucionales.⁸⁹ Entendemos entonces que estamos ya muy lejos de entender el cine simplemente como un arte de expresión personal como se llegó a considerar durante la primera mitad del siglo, y vemos que ese *expanded cinema* del que Youngblood hablara en los años 70, debe incluir ya las nuevas posibilidades que la digitalización provee no sólo al director, sino también a los estudios, empresas y conglomerados de comunicación. Es relevante ya no sólo “cómo” se hace una película, sino también cómo se distribuye, quién la ve, quién la “usa”, quién y cómo la reutiliza, o

⁸⁹ Ya Corrigan nos recordaba algo parecido cuando planteaba que “one of the chief mystifications or omissions within early theories and practices of auteurism has been a valorization of one or another idea of expression, mostly disconnected from its marketing and commercial implications” (97).

quién tiene los derechos de algo que circula de manera “libre” por la red. Esto es relevante debido a que los medios funcionan como mediaciones, es decir, que a través de sus diversos usos, se crean prácticas que impactan de manera directa tanto a realizadores como al público al que van destinados estos productos culturales. El pensar los medios como simples plataformas tecnológicas con capacidades de comunicación masiva nos impide entonces ver el engranaje pragmático que de ellos se deriva, así como su potencial social, político y artístico.

Debemos anotar también que al hablar de esta postura autoral que pueda tener la industria se corre el riesgo de considerar al cine de Hollywood, o para verlo con mayor amplitud, al cine de carácter comercial, como una industria o una maquinaria. Esto puede considerarse una postura reduccionista, ya que al ser un proceso tan complejo y que incluye tal número de personas –aunque se trate de una película independiente y de bajo presupuesto– la práctica cinematográfica dista de funcionar como una fábrica, donde en la línea de producción entran por un lado los guiones, o en el mejor de los casos, las ideas y por el otro salen películas que son exhibidas, comercializadas y protegidas de la misma manera. Christensen lleva el asunto más lejos cuando afirma que las preguntas respecto al autor en la industria son irrelevantes, esto debido a que en la industria el significado es incidental al modo de producción, ya que para dicho aparato, la forma sigue a la función, no la intención (168). Por nuestra parte, consideramos que los cuestionamientos sobre el autor y espectador en el cine contemporáneo son sumamente relevantes, y en particular a la luz del uso de dispositivos digitales. Uno de los que más nos interesa es el del autor como entidad discursiva única, ya que lo digital y su pronunciado uso en la red, así como sus implicaciones, han llevado al cine a la creación colaborativa. Si bien el cine, por el

número de personas involucradas en la realización de una película, tiene detrás de toda esa mítica figura autoral, un claro carácter colaborativo, la digitalización ha logrado que un mayor número de personas se involucren –y cada vez con mayor potencial autoral– en ese proceso, a la vez que los usuarios son potenciales (re)creadores del material digitalizado que circula en muy distintos modos a la distribución institucional, y que es sumamente difícil legislar debido, entre otras variables, a su falta de tangibilidad. López Cuenca dice al respecto: “El resultado es que las diversas legislaciones nacionales y los tratados internacionales de libre comercio no sólo no han desechado al autor y su carácter genial a favor de la creación colectiva y la liberación de la información en el entorno digital sino que reclaman su vigencia, más que nunca” (“¿A quién protege” 93-94).

Estos nuevos medios proveen nuevas maneras de entender lo colaborativo precisamente por la facilidad de difusión, modificación y posibilidad de poner en circulación de nueva cuenta el material digitalizado, para que nuevos usuarios lo utilicen. Sin duda, y como lo plantea Manovich “new media culture brings with it a number of new models of authorship which all involve different forms of collaboration” (“Spatial Computerization” 1). Por ello, sería irresponsable definir la colaboración en línea con material digital –y especialmente hablando del cine y el video– como un concepto monolítico y con una forma, estructura o articulación idéntica. Por otro lado, la colaboración, participación y comunidad se han vuelto categorías centrales en las reflexiones sobre el arte, la cultura y la organización social. Como lo sostiene Kluszczynski, con el rápido desarrollo del arte interactivo y la sociedad ligada a la red, las nociones de individualismo, subjetividad e individuo ya no son suficientes para describir las tendencias de la cultura contemporánea (471).

En lo que se refiere al cine, estas prácticas colaborativas pueden ser analizadas desde diversas perspectivas, ya que dicha colaboración puede aparecer en distintos momentos de todo el proceso, haciendo también evidente que dichas divisiones heurísticas pueden ser arbitrarias, ya que éste es tan sólo uno de los procesos en los cuales las divisiones entre momentos de la realización cinematográfica ya no están claramente separados. Como lo apunta Naremore, debido a las circunstancias bajo las que las películas son realizadas, es posible pensar que cada una de las personas que colaboran en su realización como una especie de autores (9). Estos procesos colaborativos aparecen en las películas contemporáneas en las que los equipos involucrados están compuestos por cientos de personas, que en algunos casos trabajan desde lugares lejanos y cuya colaboración –y en el caso particular de algunos puestos dentro de la producción cierto potencial autoral– es sólo posible gracias a la digitalización.⁹⁰ Otro caso son las películas –ya digitalizadas y en red– que son reeditadas, combinadas o modificadas parcialmente por usuarios y fans que se reúnen en foros y sitios en los que las películas modificadas se muestra, comparten y remodifican, como en los paradigmáticos casos – que analizaremos en el próximo capítulo– de *A.I.* (Spielberg 2001) o *Star Wars: Episode I. The Phantom Menace* (Lucas 1999). Existen también las películas que se comparten y acceden en red, en donde más que colaborativamente, se hace de manera procesual y abierta, ya que el significado se construye en dicha movilización (películas que circulan durante meses antes de sus estrenos oficiales, y las cuales son compartidas en versiones preliminares, sin efectos, o cortes de prueba para los estudios). Finalmente, consideramos que también

⁹⁰ Bastaría pensar que mediante estos procesos se realizaron películas como: *Transformers* (Bay, 2007), *The Lord of the Rings Trilogy* (Jackson, 2001-2002-2003), *Prince of Persia* (Newell, 2010), o *Pirates of the Caribbean* (Verbinski, 2003).

deben ser tomadas en cuenta las películas, que ya desde las vanguardias del siglo XX se realizaron de manera deliberadamente con espíritu colaborativo. Como ejemplos de estas cintas que desde un inicio tuvieron un espíritu colaborativo podemos mencionar *The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks* (1924) película emprendida por Kuleshov, o *The Death Ray* (1925) del mismo autor, y bajo una dirección colaborativa con Pudovkin, Komarov, Obolensky y Khokhlova (Kluszczyński 473). Posteriormente existieron agrupaciones como el *Dziga Vertov Group* que, fundado en 1968, estaba compuesto por diversos directores y activistas políticos que intentaban reivindicar el arte cinematográfico como un arte de y para las masas. Un proyecto contemporáneo que intenta impulsar esta idea de trabajar en películas absolutamente colaborativas –pero ahora teniendo como principal fuente de mediación la digitalización– es *Swarm of Angels*.⁹¹ El proyecto afincado en Inglaterra, pero cuyo funcionamiento está basado enteramente en la red, intenta juntar a 50,000 personas que paguen cada una 25 libras, cantidad que les permite y pide tener acceso a todo el material que tanto ellos como las otras personas suban al servidor. El resultado final, bajo la licencia de *Creative Commons*, estará libre en la red para que sea descargada, compartida, y reeditada de manera libre. Si alguno de los colaboradores desea utilizar el material enviado por otros autores se puede adherir a una cláusula adicional que le permitirá utilizar la imagen para sus propios proyectos comerciales. Otro proyecto similar fue el emprendido por el director Kevin Macdonald y Ridley Scott como productor, en asociación con Youtube. Macdonald y Ridley Scott invitaron a todos los usuarios de Youtube a grabar –en cualquier formato y calidad– un día de su vida y posteriormente subirlo a la página. Una

⁹¹ El proyecto puede ser consultado en: <http://aswarmofangels.com/>

vez seleccionado el mejor material, Macdonald realizó un documental con esos clips de video, dando crédito de co-directores a todas las personas cuyos clips fueron seleccionados.⁹²

Si bien es cierto que la digitalización ha traído consigo también la posibilidad de que películas –regularmente cortometrajes– puedan ser realizados por equipos minúsculos de personas, también es cierto que conforme la digitalización se incorpora a las películas realizadas por estudios, y que, como antes anotábamos, utilizan los efectos digitales como recursos narrativos o meramente visuales, las personas que incorporan su visión personal para complementar o construir el producto final se hacen, tanto más grandes en número, como en su aporte estético y conceptual a la película.⁹³ Apuntan Lipovetsky y Serroy al respecto:

Basta comparar los créditos de las películas actuales, que son listas interminables de partícipes y colaboradores, con los créditos casi lacónicos de hace treinta años, para darse cuenta de esta evolución. La multiplicación de los cargos refleja una especialización técnica creciente, hasta el punto de que los propios estudios subcontratan actualmente a laboratorios especializados para trabajar con unos productos que exigen tecnologías cada vez más específicas. (51)

⁹² Información, clips y secciones del proyecto pueden ser visualizadas en: <http://www.youtube.com/user/lifeinaday?blend=2&ob=1>

⁹³ Sin bien existen estudios como el de Robert Carriger “The Making of *Citizen Kane*” donde se afirmaba ya desde los estadios analógicos del cine que éste es un arte colaborativo, y que la colaboración define mejor a la industria del cine que la teoría del autor, podemos ver que lo digital ha llevado dicha afirmación a nuevos niveles y paradigmas, los cuales aún se encuentran en un momento de análisis.

Vemos entonces que las mediaciones de la digitalización han modificado sin duda las prácticas en muy distintos niveles, y también han permitido el uso de Internet como una plataforma de distribución, modificación, colaboración y creación. Estas prácticas han sido modificadas no sólo en la industria, donde son vitales para entender la manera como la digitalización impacta el entendimiento de un nuevo cine como una práctica multiautoral, abierta y procesual, sino también en los usuarios, que gracias a las facilidades que la tecnología y los dispositivos digitales –ahora a mucho mayor alcance– los han convertido en colaboradores y creadores. Esto abre campos que se expanden para las películas, ya que les promete una vida posterior a la que tienen en su exhibición en sala, a la vez que dispara usos no previstos para las copias en DVD y las copias digitales. Como lo apunta López Cuenca, en la producción cultural contemporánea “la flexibilización del proceso de producción y acceso ha hecho posible cambiar los papeles tradicionales entre creador y receptor, diluyéndolos” (“¿A quién protege” 89-90).

Las modificaciones en la práctica cinematográfica creadas por la digitalización se han mezclado a todo lo largo y ancho del proceso, impactando no sólo en cuestiones más técnicas, sino también en las posibilidades discursivas y la adjudicación autoral. Desde los primeros estadios de la realización de una película hasta los últimos momentos de su distribución y su uso final en la red y otros dispositivos digitales –desde los más grandes como los proyectores digitales, hasta los más pequeños como los iphones u otros teléfonos celulares– esta incorporación de la digitalización a la práctica cinematográfica ha logrado una intensa modificación en la división del trabajo dentro de una producción. Salokannel afirma que “the most interesting aspect of technology [...] is the influence it has had on the division of labor within filmmaking” (155). Los puestos dentro de la

producción se traslapan al existir la capacidad de interferir de mayor manera en el resultado final de una película. El director se ve inevitablemente sujeto a las posibilidades de desarrollo que su equipo tecnológico y de efectos visuales le pueda permitir; casi todos los departamentos de postproducción están supeditados a otro departamento de tecnología digital que hasta hace algunos años no existía en todas las producciones. La autoría se ve modificada con esta nueva división del trabajo debido a que es difícil que los directores estén en control de todos los aspectos digitales que involucra una película contemporánea. Si bien es cierto que parte del trabajo del director es sólo “supervisar” lo que su equipo –incluyendo aquellos que participan activamente en la película a través de dispositivos digitales– realiza bajo su dirección, también es cierto que la digitalización tendría la capacidad de proveer un sinnúmero de opciones debido a su capacidad de posterior modificación y fácil alteración parcial, así que el director únicamente decide entre las opciones que su equipo le muestra, siempre y cuando no sea él mismo quien realice dichos procesos digitales.

Una de las notables modificaciones tiene que ver con la relación autoral que los creadores de efectos visuales y especiales digitales tienen en el cine contemporáneo. Por poner un ejemplo: en una película como *Transformers* (Bay 2007), donde más del 80% del metraje contiene efectos digitales, el equipo –inmensamente numeroso– que realizó dichos efectos debería tener cierto crédito autoral.

En la postproducción (regularmente cuando se realizan e incorporan todos los efectos visuales) no sólo estos departamentos de efectos tienen injerencia en el resultado final de la cinta, sino que también aquellos que masterizan el audio digital, o que realizan los masters para Dolby Digital Sound, DTS, o 5.1, no sólo mezclan sonidos y pistas, sino

que son “creadores” de una atmósfera sonora que acompañará a la película en su versión final. Si bien estos productos parciales (como el sonido o la dirección de arte) son supervisados por el director, esto no resta la presencia autoral que dicho personal haya podido tener. Así, una película contemporánea en muchas ocasiones duplica o triplica su tiempo de rodaje en la postproducción, y es en este estadio del proceso donde se realizan la mayor parte de las decisiones que tendrán un impacto en la versión final de la película.

Siguiendo con esta idea de que la tecnología digital lleva a mayores escalas la idea del cine como una práctica colaborativa y multiautoral, en lugar de ser concebida como un ejercicio solipsista autoral, Notaro plantea que la nueva tecnología digital demanda de los artistas –casi de manera general– nuevos conocimientos y habilidades que al autor romántico, a la vez que los invita a trabajar de manera colaborativa y multidisciplinar (86). En el mismo tenor, explica Kluszczyński:

Artistic collaboration, gains prominence with the evolution of digital media, especially in its interactive forms [...]collaboration between artists[...] Thus, the work becomes an open, processual, joint product and allows the production of a particular, individualized version. This model represents the most advanced form of contemporary collaborative artistic practice in digital media. (474)

Consideramos que esta práctica digital colaborativa de la que habla Kluszczyński se da principalmente en la red, ya que esta es la plataforma tecnológica en la que más abunda material cinematográfico digitalizado, además de que es la forma más sencilla, recurrente y preferida para compartir archivos digitales, especialmente los de un tamaño considerable, como lo pueden ser los clips de video.

Entre estas nuevas prácticas, el acceso a material digitalizado ha logrado que los usuarios se conviertan en autores debido a que cada vez con más frecuencia mezclan, recombinan y rearticulan el material disponible en la red. Como lo sostiene Manovich:

This is a new type of authorship that corresponds neither to the premodern (before Romanticism) idea of minor modification to the tradition nor to the modern (nineteenth century and first half of the twentieth century) idea of a creator-genius revolting against it. It does, however, fit perfectly with the logic of advanced industrial and post-industrial societies, where almost every practical act involves choosing from some menu, catalog, or database. In fact, as I have noted, new media is the best available expression of the logic of identity in these societies –choosing values from a number of predefined menus. (*The Language* 128)

Esta práctica a la que nos referimos ocurre ya más mecánicamente gracias a sitios de Internet que promueven el proceso. Por ejemplo, el sitio www.digitalfilms.com, promueve sus servicios con el slogan : “Make Your Own Movie Online! Unleash your creativity and make your digital film for free!” En este portal se promueve que elijas un fondo para la escena, algunos personajes, acciones, diálogos, introducción y créditos de salida, todo de menús con diversas opciones (Notaro 91). Otro caso mucho más avanzado sería el canal italiano de televisión por cable *E*, el cual en su sitio se promocionan como “the first interactive italian film available on the cable TV”. En este canal, y por medio del control del aparato del cable se pueden elegir distintos escenarios, modificar los géneros en los que se lleva a cabo la acción y otras diversas opciones. Lo que el canal plantea es la posibilidad de que el espectador vaya “construyendo” la

película conforme esta avanza. Así el público estaría en control no sólo de variables que el cine tradicional permite elegir, como trama, duración, o género, sino que también estaría en control de cómo y en qué orden suceden los eventos del género que eligió.

Existe también la postura que el nuevo autor en la red, “el director en Internet”⁹⁴, debe utilizar el medio a su mayor capacidad e integrarse a la dinámica de la red. Ana Kronschnabi escribió, junto con el lanzamiento de su sitio, el llamado *Pluginmanifesto*, el cual habla de las características que debe tener el autor y el cine en la red, lo que ella llama *Plugincinema*. El texto dice, entre otras cosas:

The Internet filmmaker needs to search for the appropriate form for films on the Internet. If the filmmaker doesn't do it the broadcasters will, in the same way that the studios did for film. Filmmakers have an ideal opportunity to experiment and push the technology creatively[...] use the tools that are appropriate for the job. Filmmaking for the Internet is not filmmaking for the cinema. We should be taking the tools invented for the medium such as flash, html, and compression algorithms and pushing them to see what they can do in creative terms [...] The camera and celluloid defined films for the cinema, computers and the internet will define this medium. (Citado en Notaro 89)

El Internet entonces se plantea no sólo como una nueva plataforma donde puede ser difundido, modificado o compartido el cine analógico tradicional (una vez digitalizado),

⁹⁴ Existen diversas páginas de Internet que albergan y promueven el cine no sólo digital, sino el cine realizado en la red. Algunos ejemplos son Bechamel (www.bechamel.com), Holott (www.alagoiksindians.com), Moccu (www.moccu.com) y 8081 (www.8081.org).

sino también la matriz de un nuevo medio, de un nuevo lenguaje que responda a las posibilidades tecnológicas y creativas que la red provee.⁹⁵

Las modificaciones autorales que la digitalización ha causado en la práctica cinematográfica han impactado también en las prácticas institucionales, por lo cual podemos ver que éstas no son simples modificaciones formales o de prácticas internas, sino que también tienen niveles económico-políticos que han provocado cambios en la industria cinematográfica y en todas las industrias culturales que con ella se relacionan. Como lo plantea Corrigan, para seguir los cambios que la digitalización ha ingresado a la práctica autoral, ésta debe ser reconceptualizada en términos de una más amplia gama de estrategias de agencia social (989).

Como ya lo sostiene Foucault, el concepto de autor no es algo que opere de manera separada de su contexto e historia, sino que está siempre situado en un momento histórico y social, y nuestro momento está marcado por las mediaciones de la digitalización. Desde las formulaciones autorales cuasi románticas de *Cahiers du Cinema*, pasando por la sentencia de muerte al autor en los años 70, y la creciente comercialización de la autoría típica de la posmodernidad (Notaro 87) las posturas teóricas sobre la autoría hoy se rearticulan dando paso, en términos de colaboración y proceso, a un autor que cada vez se diluye, dando espacio a los usuarios y espectadores para que no sólo observen, sino que interactúen, modifiquen, construyan y otorguen nuevos significados al cine y sus procesos.

⁹⁵ Notaro apunta que las películas para Internet “are based on what is defined as pass-along narrative; that is, a filmmaker starts a story and places it online, and filmmakers or viewers add to it” (91).