

# CINE **sin** autor

**CINE XXI**

**LA POLÍTICA DE LA COLECTIVIDAD**

**MANIFIESTO DE CINE SIN AUTOR 2.0**

Gerardo Tudurí

## INDICE

---

1. Aclaraciones previas
2. Introducción
3. Políticas y Subjetividad cinematográfica
4. Gente de cine. El espectador desactivado. Hacia una sociedad audiovisualmente productora
5. Colectividades sociales de cine
6. Plató- Mundo y estado social de producción
7. Estado industrial futuro
8. Cineastas y profesionales. El suicidio autoral
9. Las películas
10. La estética liberada en la Política de la colectividad
11. Criterios de Autenticidad en la Política de la Colectividad
12. Preguntas al sector cinematográfico
13. NO-FIN



## 1 ACLARACIONES PREVIAS

### BREVE RESEÑA DEL COLECTIVO DE CINE SIN AUTOR

#### 2007

El colectivo CsA nació por la iniciativa, el trabajo y la inversión de las cuatro personas que lo fundaron: Daniel Goldmann, David Arenal, Eva Fernández y Gerardo Tudurí. Nuestro esquema era el clásico esquema militante: trabajar en otras cosas e invertir tiempo y dinero en la realización de películas con quienes no suelen tener esa oportunidad. Hacer las películas con métodos sin autoría y a la vez desarrollar una teoría cinematográfica en base a toda la actividad.

Así se realizaron las primeras tres experiencias de Cine sin Autor.

#### 2009

Se une al equipo principal Emmanuelle Trepagny, que luego de trabajar en Madrid se instala en la ciudad francesa de Toulouse, de donde ella es, y en la cual decide emprender un proyecto de Cine sin Autor.

El esquema productivo siguió siendo el militante-vocacional. Avanzamos así tanto en Madrid como en Toulouse.

El equipo de Madrid decidió operar en el distrito de Tetuán de la ciudad de Madrid para desarrollar en el barrio de Ventilla y Valdeacederas una experiencia mayor. En el desarrollo de esta experiencia nos mantuvimos hasta el 2012 con algunas intermitencias.

En mayo del 2012 se une al colectivo Helena de Llanos, que aparcó un doctorado en literatura y cine, para aprender y dedicarse a hacer películas de Cine sin Autor.

En el barrio de Ventilla, Tetuán (Madrid), tras generar varios documentos fílmicos, el colectivo se vio completamente desbordado por la respuesta social que se despertó. Nuestros límites humanos y monetarios nos obligaron a repensarnos. Nuestro modelo de producción comenzó a funcionar.

#### 2012

Decidimos dar un paso adelante en plena crisis buscando crear una estructura más sostenible.

El objetivo fue conseguir que una Institución cultural asumiera en su seno la actividad cinematográfica del colectivo para darle sobre todo tres coordenadas. Un lugar claro de referencia para la gente, una duración de la actividad sostenida en el tiempo que rompiera el nomadismo y la precariedad militante de trabajar en nuestras casas o estudios durante el tiempo libre, y un comienzo en ese camino de procurarnos una base económica para operar.

A partir de esta necesidad nace la idea de crear una primera Fábrica de Cine sin Autor como prototipo de producción social de cine. La manera de materializarlo fue la transformación de las operativas de producción y gestión del cine en operativas sociales, abiertas a la gente y desarrolladas en colectivo.

En mayo del 2012 el equipo de Intermediae nos abrió la puerta del Centro de Creación Contemporánea Matadero Madrid y nos brindaron los mínimos recursos para la instalación y el funcionamiento de los primeros tres meses de trabajo, durante los cuales pudo ver la luz la primera experiencia de Fábrica de Cine sin Autor. En ese período, Davide Crudetti estudiante de cine de la Universidad de Bologna se unió al equipo de Madrid.

En octubre del mismo año la compañera Helena de Llanos comenzó una experiencia de Cine sin Autor en la localidad de Blanca, en Murcia, con el proyecto *¿Hacemos una peli?*

## 2013

En el momento de publicar este manifiesto, la Fábrica de Cine sin Autor se encuentra en la fase de producción de sus cinco primeras películas en Intermediae Matadero Madrid. Este período durará hasta julio-agosto de éste año. Su gran acogida y la calidad de las películas que se están generando, en mitad de la crisis generalizada, han dejado ver a las claras que estamos en condiciones de proponer un nuevo modelo de producción social de cine. Y una propuesta de reorganización del sistema social cinematográfico. Pero la enorme crisis, la estafa y el robo estructural de que ha sido víctima un país como España, amenazan aún la sostenibilidad de nuestro proyecto.

Actualmente, aparte del equipo base, hay más de una docena de colaboradores que dan gratuitamente su trabajo al desarrollo del trabajo colectivo. Aparte del uso de las instalaciones y el apoyo en determinadas acciones de comunicación y difusión, la actividad no tiene financiación alguna hasta el momento. Aún así, el trabajo colectivo nos está permitiendo diseñar una versión mejorada del modelo, la Fábrica de Cine sin Autor 2.0, que consideramos deberá ser la siguiente etapa de validación de nuestro modelo de producción social de cine.

Nos sabemos cuánto tiempo nos llevará concretar la Fábrica de Cine sin Autor 2.0 dada la extrema situación que atraviesa el país, a causa de la delincuencia política y financiera. No dudamos de que finalmente lo haremos.

## EL TEXTO

Este manifiesto es una herramienta para la organización social y el desarrollo de otro modelo de producción en torno al cine.

Hemos optado por exponer una serie de conceptos fundamentales que provienen tanto de nuestro estudio, que continuamos hoy de manera permanente desde hace siete años. Como de nuestra práctica en el Colectivo Cine sin Autor, que lleva más de cinco años con diversas experiencias en Madrid y en Toulouse.

- 1) Como todo texto, resume ciertas certidumbres que seguramente deberán vivirse, desarrollarse y precisarse con cada experiencia y que a la hora de terminar de escribir, el propio colectivo de Cine sin Autor sigue revisando, mejorando y ampliando.
- 2) Esta serie de conceptos nos han permitido a nosotros ir desactivando los condicionamientos con los que habíamos comprendido el cine (por la experiencia espectadora o la productora),

y los ofrecemos como un sistema conceptual que permita a otras personas y grupos abrirse a una nueva mecánica social cinematográfica para el siglo XXI.

- 3) A partir del año 2009, hemos publicado semanalmente en nuestro blog (cinesinautor.blogspot.com) un artículo semanal donde hemos ido teorizando en voz alta sobre la historia, las teorías, la estética y las prácticas del Cine que nos antecede. Todos ellos están recopilados y descargables en nuestros sitios web tal cual se escribieron (Libro cinesinautor. blog “ideas derramadas”. Es una oportunidad para leer muchos de los fundamentos que sostienen nuestra visión del cine. Aparte se pueden visitar nuestra web: [www.cinesinautor.es](http://www.cinesinautor.es) para otras consultas.
- 4) Las referencias fuertes a las que haremos alusión pertenecen fundamentalmente al cine occidental, euro-norteamericano, aunque para ello hemos analizado en la medida de lo posible algunas experiencias marginales sin entender por ello que sean menores.
- 5) Este manifiesto está firmado por Gerardo Tudurí. Como podría entenderse que es el autor del texto, aclaramos que su nombre es meramente funcional. Es decir, que dentro del colectivo Cine sin Autor, esta persona es quien tiene la función de generar conceptos y sistematizar las reflexiones que la práctica y los estudios de cine generan.

Nos resulta más útil que haya una persona que pueda compartir y a la vez defender en diferentes espacios de debate y foros, el conocimiento adquirido colectivamente y que este trabajo se haga de manera ordenada. Así mismo, este falso autor tiene la tarea de recopilar las aportaciones que otras personas y colectivos van haciendo, lo que permite que el discurso pueda ampliarse y amplificarse a la vez. La firma no es una propiedad personal sobre el discurso generado. Las ideas aquí expuestas son fruto del rumor social del que somos resultado. Un rumor del siglo XXI, inapelable.

Colectivo Cine sin Autor

## 2 INTRODUCCIÓN

### HACIA UNA SOCIEDAD PRODUCTORA DE CINE

**2012.** Terminamos de escribir este texto. Tiempo de estallidos y sublevaciones sociales que se han ido extendiendo como un reguero por diferentes lugares. ¿El paradigma capitalista en quiebra? No lo sabemos, solo sabemos que el régimen vigente sigue produciendo demasiada muerte.

Espectadores éramos. Espectadores de las operaciones financieras, de la gestión política. Espectadores de televisión. Espectadores de un concierto, de una performance, de un museo. Espectadores de un mundo diseñado y protagonizado por otros pocos. Muchas veces, espectadores de nuestra propia vida.

El cine nacido en occidente se desarrolló y contribuyó, con su operativa social de negocio y su política de exclusión y guerra comercial, a este estado de expectación. Durante un siglo, la potencia social para imaginarse cinematográficamente fue adormecida por la dinámica espectacular que unos cuantos grupos de propietarios desarrollaron, empeñándose en entretenernos... masivamente... el ser.

Disfuncionar el cine, problematizarlo, cortocircuitarlo, conflictuarlo, vulgarizarlo, desglamourizarlo, sacarlo de quicio y sobre todo liberarlo de ataduras heredadas, es lo que hemos ido aprendiendo en estos años de conspiración cinematográfica activa. Sabemos ya cómo se vuelve loco el cine. Conocemos aquello para lo que no estaba hecho y las situaciones donde se infantiliza y pierde todo poder.

Es, precisamente, entre la gente común y corriente, sus espectadores de siempre, donde el cine no encuentra manera de existir, es decir, de producirse. Nunca lo supo. A lo que hemos asistido durante su primer siglo, salvo puntuales excepciones, es a la oferta e imposición del cine de grupos minoritarios y personas vinculadas al sector.

Cuando queremos producirlo desde y con esa mayoría de gente ajena a la actividad, sus métodos se vuelven torpes y la estética y formalidad de sus profesionales se neurotiza. El cine nunca supo producirse desde un imaginario que no fuera el del gueto de su industria y sus autores. Eso es un hecho constatable si es que su propia historia tiene algo de verdad.

En la batalla entre un imaginario audiovisual productor y el del espectador nunca hubo confrontación. El imaginario espectador no ha estado en el campo de lucha. No hubo batalla porque hubo imposición. Sin negar la calidad y la diversidad de un cine que también amamos en su inabarcable riqueza, remarcamos un hecho innegable que surge de los propios relatos que la historia cuenta: la gran mayoría de la gente no ha tenido más función social que la pasividad productora remitiéndose solamente a verlo, aunque haya sido de manera crítica.

Este manifiesto contiene los ecos de un recorrido hecho, pero sobre todo de un recorrido que queda por hacer como colectivo de Cine sin Autor y como sociedad. Son los conceptos básicos desde los que quisiéramos edificar una nueva *Política del cine*, que ampare el estado social y tecnológico actual, que tienda a la democratización total de los procesos de representación artística y, en particular, de los cinematográficos. No queremos ser más ovejas, ni borregos de miradas, deseos y fantasías ajenas. En todo caso, hemos decidido construir nosotros y nosotras mismas nuestras miradas, deseos y nuestras propias fantasías.



## ABANDONAR LA CULTURA

Todo lo que habíamos aprendido del modo capitalista de producir nos había sumido en la desgracia de producir solos, en la despreocupación política sobre el carácter social de nuestras obras, en la agotadora guerra de competición por obtener un lugar en el limbo de la crítica y las instituciones, en una vaciedad que nos convertía en individuales vagabundos estéticos cargados de objetos, en busca de fans, seguidores, lectores, espectadores y compradores.

Nos resulta inaceptable que el destino de un artista se reduzca solamente a hacer del yo creador y sus guetos una empresa rentable o un laboratorio profesional privado. La ansiedad mercantil y el éxito profesional individual en el campo de la *Cultura Autoritaria*, elitista, ha dejado de tener verdadero sentido para nosotros y nosotras.

Fue ese vaivén de la mercancía, ese fetichismo que nos sacudía casi hasta agotarnos y nos aislaba en nuestra arrogante soledad creativa, lo que nos puso en extrema alerta y nos hizo reaccionar y organizarnos.

Las mismas hordas que han dejado de ser espectadores de un orden construido por élites minoritarias serán las que ocupen el espacio y el tiempo de aquella *Cultura Autoritaria* y sus instituciones.

El primer acto revolucionario que entendemos debemos hacer como creadores del siglo XXI, es el de, culturalmente hablando, suicidarnos. Como estrategia para matar al viejo autor, propietario, individual, hermético, poco dado a compartir sus estrategias y sus procesos de creación, poco dado a dejar intervenir en sus obras a otra gente “no especializada”. Herederos de una injusta diferenciación social, rechazamos la cultura elitista.

Éramos ignorantes de una obriedad: de que todo lo que hacemos no es más que el resultado de otros muchos haceres, de otra mucha gente y de otras muchas obras. Nos descolgamos de las prácticas y saberes heredados. Los viejos horizontes ni están delante, ni son nuestra aspiración. Nos hemos suicidado en medio de la plaza pública de lo común y esto nos ha abierto las puertas de otro modelo de producción, de otra forma de vivir la cultura y la propia vida y de vivirla con quienes nos rodean.

¿De qué nos sirven los debates interminables que no se materializan en la inmediata reacción y la urgente organización en torno a la producción cultural cuando es el momento de hacer?

## EL MANTRA ABURRIDO

Desde los años sesenta se habla de la muerte del cine pero, en realidad, lo que realmente ha ido muriendo, son “sus formas de hacer dinero”.

Si más de un siglo de producción cinematográfica, no nos ha permitido construir un imaginario social de vida alternativo al modelo capitalista en que estamos inmersos y si la máxima sorpresa que nos depara la producción cinematográfica para el siglo XXI está reducida a la antojadiza creación de su industria o de sus autores, algo parece haber fallado en el sistema general y en la función social de este oficio.

Se trata de un fallo de origen. El cine, hasta la mutación digital, ha representado solo el imaginario rentable (rentabilidad económica o profesional) de sus minorías y como mucho, el imaginario

desertor de los disidentes, casi siempre escaso, individual, minoritario aún. El cine ha sido sobre todo ese negocio estético, la herramienta expresiva, el entretenimiento colonizador de sus productores, inversores y ejecutivos y de una capa social de profesionales.

Pero es porque amamos el cine por lo que reaccionamos. Seguir sosteniendo y sometiéndonos únicamente a las formas de representación audiovisual que ya hemos conocido como espectadores, a la muestra casi prepotente (por única) industrial o autoral, es seguir negándonos el derecho a la libre determinación de nuestro imaginario como sociedad.

No es que el cine deba adaptarse al nuevo orden del mundo, es el mundo social que emerge el que tiene el desafío de fabricar un cine completamente nuevo.

Aún así, quien quiera seguir anclado en sus viejos modelos de producción, tiene todo el derecho de históricamente repetirse.

## LA MASIFICACIÓN DEL “GESTO LUMIÈRE”

El gesto inicial del cine fue captar la realidad en sucesión de imágenes fotográficas, revelarlas en un laboratorio y proyectarlas ante un público.

Alrededor de 1895.

A partir de una cadena de inventores en EEUU, Inglaterra, Francia, y consumado oficialmente en la empresa fotográfica de los Hermanos Lumière, el invento habitó entre nosotros y se hizo negocio. El primer ordenamiento social alrededor del cinematógrafo fue empresarial. Lumière, Méliès, Pathé, Edison, Gaumont... La estructuración empresarial de las casas matrices será casi el único modo social productivo del cine que atravesará el siglo XX. Unas pocas fábricas y el resto del mundo parido como espectador. Luego de su primera exhibición pública, el mercado del cine, instantáneamente, pasó a ser el mundo.

Expansión rápida para un catálogo privado como el de los Lumière que en menos de un año llegará a México, Río de Janeiro, Sao Paulo, Buenos Aires, El Cairo, Bombay, Shanghai... A pesar del transporte y las comunicaciones de la época.

Méliès y su empresa de trucos. El año 1905 y el primer imperio de Charles Pathé reinando hasta la Primera Guerra Mundial. La mafia monopolista de Edison. La huida de productores independentistas al sur de EEUU. El monumental imperio de Hollywood. Su desgaste y diversificación hacia finales de los 50. Las rupturas con los estudios hacia unos años 60 de explosión autoral y nacional. La mutación digital. El presente.

Repasad la particular y parcial historia oficial del cine euro-norteamericano que nos han contado. Repasadla y veréis.

El cinematógrafo nació y se organizó como gran negocio de atracción popular. A partir de ello, tendremos un único cuento de dominación, al que le saldrán permanentes pero muy menores disidencias.

Luego de una primera década en la que el Cine no sería más que un simple espectáculo de feria, las fórmulas narrativas del *Cine-Dinero Industrial* nos determinarán la imaginación en

las salas. La aparición de las fábricas de Hollywood no dejará duda alguna sobre su potencia espectacular. La sospecha estará más que nada en su ética, en sus vinculaciones colonialistas, en su expansionismo comercial, en su dependencia de intereses con la banca y en los efectos que nos ha producido a la hora de conformar nuestra visión mediante el cine.

Nuestra mirada cinematográfica se desarrolló a través de la ingeniería que han creado las élites en *SUS películas*. Ese espejo nos ha construido un mundo en imágenes y sonidos a su antojo.

La historia cinematográfica es la historia de *SUS intereses*. Los de *Ellos*. No la vamos a repasar aquí. Para eso están las historias, la crítica, los estudios teóricos y el periodismo corporativo que no han hecho más que insuflar y promover las producciones oligopólicas o autorales del cine.

Bajo el influjo de una reducida lista de personalidades que intentaron democratizar el cine, siempre avasallados por tanto magnate insaciable, trabajamos por un Cine sin aquella película, sin aquella jerarquía de producción, sin aquel *Espectador*, sin aquella *Imagen*. Cine sin Cine pero más precisamente, Cine del siglo XXI.

Ejercemos el derecho y apelamos a la libre autodeterminación audiovisual de la gente común. Abrimos la posibilidad de ocupar masivamente la producción del Cine.

### 3 POLÍTICAS Y SUBJETIVIDAD CINEMATOGRÁFICA

#### BALBUCEOS PREVIOS

*“Hasta hace muy poco, la cinematografía se basaba en el argumento, fruto de la imaginación. Todo surgía como si la actualidad, el hecho sin corte novelesco, no existiese.*

\*\*\*\*

*... el neorrealismo no puede partir de contenidos preestablecidos, sino de una actitud moral: el conocimiento de su tiempo con los medios específicos del cine. Nuestra preocupación común consiste en intentar saber cómo están las cosas a nuestro alrededor; y que esto no parezca una banalidad.*

\*\*\*\*

*Conocer no es suficiente. Los artistas tienen que mirar la realidad a través de la convivencia. La necesidad de convivencia puede nacer de experiencias de tipo ancestral; pero a nosotros - argumentistas, guionistas, directores - nos interesa instaurar relaciones profundas con los demás hombres y con la realidad; hasta conseguir una nueva relación de producción artística que no sólo transforme nuestro arte, sino que produzca resultados en la vida, de forma que se produzca una mayor convivencia entre los hombres...*

*...El hombre sentado frente a mí en el compartimento vacío me es antipático; después me dice “¿Puedo abrir la ventanilla?” y todo cambia. Y cuanto más se profundiza en la realidad, más se analizan los hombres y las situaciones... En una palabra, se trabaja para salir de las abstracciones.*

\*\*\*

*“¿Cómo expresar cinematográficamente esa realidad?...*

*Toda relación con la cosa que se quiere comunicar es una relación que implica una elección y, por tanto, un acto creativo del sujeto; solo que en nuestro caso este sujeto consume el coito ahí mismo -in loco-, en lugar de comenzar en contacto con el objeto para luego ir a terminarlo en otro lugar. Esto es lo que yo llamo cine de encuentro.*

*Con este método de trabajo se podría obtener un doble resultado: 1) Por lo que se refiere a los hábitos morales, los hombres de cine saldrían fuera, en contacto directo con la realidad. Habrá quien se quede en la primera etapa, otros en la segunda y otros en la tercera. Pero en el bosque de la vida el cineasta está siempre al acecho del ciervo de oro, de la realidad social capaz de mover sus cuerdas creativas. Luego cada uno elaborará a su manera la realidad; pero podemos estar seguros de dos cosas: de que habrá lanzado su grito en el bosque y no sentado ante una mesa y de que habremos asegurado una continuidad moral en el ojo de la cámara. 2) Se crearía una producción que escapa a la misma matriz moral de nuestro tiempo, incorporando la novedad de una conciencia colectiva....Si hacemos cien films al año inspirados en estos criterios, cambiamos las relaciones de producción. Si solo hacemos tres, quiere decir que estamos sometidos a las relaciones de producción existentes actualmente.”*

Cesare Zavattini. “Tesis sobre el neorrealismo”. Texto publicado en la revista *Emilia*, 1953.

En el cine euro-norteamericano se han practicado y enunciado dos políticas de producción que se han convertido en hegemónicas: **la política de los Estudios y la política de los Autores.**

Dos sistemas de comprensión de lo cinematográfico que han sostenido y promovido su desarrollo:

**a) La política de los Estudios** terminó de conformar su hegemonía en las fábricas de Hollywood, ejerciendo su reinado en solitario hasta la primera mitad del siglo XX y conformó y estructuró la producción cinematográfica en su versión de gran fábrica multinacional (cadenas de producción que tomaron como base las cadenas de trabajadores del sistema productivo fordista).

Cualquier película basada en esta política, era (es) realmente, un modelo de colectividad solo que estructurada de manera capitalista: con una organización jerárquica y tiránica del proceso de fabricación, orientado a la obtención del mayor beneficio posible para sus inversores. El espectador de este tipo de films se verá atraído por el funcionamiento de sus estrellas, la promoción pagada del negocio, los géneros, la ingeniería persuasiva de su construcción, etc. Una serie de operativas y variables explotadas con suma eficacia.

Esa tiranía de los estudios suponía (supone aún) la implicación de una considerable colectividad de gente con un férreo control sobre la producción, la distribución y la exhibición en salas por parte de sus empresarios. Esa política que reinó en el cine desde la primera expansión del negocio de los Hermanos Lumière se fue transformando a través del tiempo, pero jamás abandonó su obsesiva fijación por el control total de la actividad por parte de quienes la gestionaban. Desde el origen esta producción estuvo determinada por la tentación irresistible de tener frente a cualquier producción fílmica la potencialidad mercantil de “todos los espectadores del mundo”.

## SUBJETIVIDAD PRODUCTORA INDUSTRIAL

Los estudios se organizaron en torno al mundo sensible, la ideología, la visión y los intereses de los diferentes núcleos productores e inversores, que condicionaron la producción de acuerdo a sus esquemas de negocio y sus deseos. Se desarrolló (se desarrolla aún) como un cine proveniente de una colectividad constituida por inversores y profesionales del sector. Unidos por un contrato o trato generalmente mercantil producían (producen) los films, en sus templos de fabricación, en tiempos planificados y lugares específicos. Procesos, todos, siempre inaccesibles para la gente común con excepción de su exhibición.

**b) La Política de los Autores** hizo su aparición en Francia a partir de los escritores de cine que luego devinieron en los directores de la *Nouvelle Vague*, y que a pesar de tener una vigencia de apenas una década como teoría, vino a instalarse como una forma particular de fabricación de películas centrada en los directores y sus reducidos equipos.

La política de los Autores, según André Bazin: “Consistía en elegir en la creación artística el factor personal como criterio de referencia, postular después su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente.” (Texto publicado en *Cahiers du Cinéma*, nº 70, abril de 1957).

Parece una obviedad pensar y sentir que el cine de autor es, en cierta medida, un cine dirigido a una cinefilia minoritaria más cultivada en cierto espíritu crítico y refinamiento estético. Un sector de espectadores que busca otro tipo de experiencias que lo alejen de las simples cárceles del entretenimiento, del mercantilismo narrativo de los géneros cinematográficos, de los sistemas de persuasión y captación audiovisual creados bajo las convenciones del negocio. Un cine para minorías disidentes de la estética hegemónica.

Lo cierto es que, bajo determinado aspecto, el gesto autoral de los años 50-60 permitirá emerger el carácter individual e individualista de la producción de cine. El equipo de realización se verá devorado por la figura de un solo individuo, el director, que incluso podía ser capaz de eclipsar la figura de las propias estrellas.



Una nueva política que agregará un punto de atracción, una nueva clave de lectura y de motivación para “ver cine” pero que en general fracasaría en las salas.

Un director que comandará un pequeño equipo será quien se lleve la mayor parte de los beneficios económicos o profesionales. Aunque Godard hiciera *Le Mepris* con Brigitte Bardot o *Tout va bien* con Jane Fonda. Godard constituirá la marca indiscutible de su valor intelectual y estético.

**La política de los Autores** es el paso de a la individualización que el cine occidental nunca se había planteado a nivel de su enunciación. En las siguientes décadas, el valor intelectual “del autor” será devorado progresivamente por su valor mercantil. Si bien constituyó una reacción que cambió criterios de la crítica, también constituyó una ampliación estética sobre el conjunto del cine y una ampliación de mercado.

**La política de los Autores**, en suma, dará estatus cinematográfico a la subjetividad individual. Si bien esta política se enuncia en occidente a partir del texto de Truffaut *Una Cierta Tendencia del Cine Francés* (1954), antes de ella, en el ejercicio de la actividad cinematográfica, encontramos figuras que realizaron un cine de autor. Desde Howard Hawks o Alfred Hitchcock en los EEUU a Yosuiro Ozú en el cine asiático, ya existía un cine donde la personalidad del director determinaba un estilo de películas de autor.

## SUBJETIVIDAD PRODUCTORA AUTORAL

La subjetividad de esta política de cine occidental estará motivada por el interés profesional, intelectual y artístico de sus directores con respecto al oficio. Ya no será el territorio y las operativas de los estudios, el templo inaccesible de la subjetividad cinematográfica. Dicho templo se trasladará al mundo subjetivo del director, un territorio de interioridad muchas veces tan despótica como la que se daba (se da) en los altos ejecutivos o directores del cine de fábrica.

## EL DESGASTE DE LAS ANTIGUAS POLÍTICAS

Las dos políticas de cine del siglo XX han sido excluyentes si lo medimos desde la propiedad y participación social de la gente en su producción, gestión y beneficios, reservadas para sus minorías inversoras y profesionales. Sus representaciones en cambio, han sido tomadas como reflejo de la sociedad. Y si bien lo son en parte, lo son de esa mínima parte de la sociedad. Este hecho hace que el cine, solo haya sido una representación tremendamente parcial a la hora de abarcar los contenidos amplios de la población. Aunque la obra de cualquier creador o grupo de creadores, siempre se impregna y, a la vez, refleja muchos y complejos asuntos de su momento social, cultural y político, no podemos pensar que es expresión de la sociedad en su carácter colectivo. Más allá de que ocurra una posterior identificación del público con los contenidos y las formas que ofrezca el film y que incluso puede ser medianamente masiva, siempre será un contenido y unas formas que reflejarán un universo minoritario y particular.

Para que una obra refleje a una colectividad, su producción debería, inexcusablemente, haber ofrecido mecanismos precisos y eficaces de participación, decisión y gestión para que las personas de esos sectores participen activamente. Que la población espectadora entre en relación con los films y viva diferentes experiencias desde su condición perceptiva es algo muy distinto a que dichas creaciones le representen.

Salvo contadas ocasiones y experiencias, el cine nunca ha ofrecido “políticas de participación social” en su fabricación y gestión. Ese es el profundo déficit social que aún nos debe el Cine. Sus formas de valoración y análisis han sido construidas en gran parte sobre esta estructuración social y económica en la que se desarrolló la actividad cinematográfica.

*La Política de la Colectividad* que enunciamos es una concepción que busca abrir el camino para una nueva organización del sistema del cine y el audiovisual, que remueva sus formas y libere sus modelos productivos. No decimos que el cine industrial o el cine de autor, como experiencia de expresión deba desaparecer, pero creemos que una revisión crítica desde sus cimientos y a partir de otra política, podrá permitir un nuevo estado de producción donde convivan diferentes maneras de hacerlo y sobre todo, que dichas formas se constituyan con mayor calidad democrática.

## EL CINE EN LA COLA DEL PARO

Estas políticas del cine del siglo XX, a día de hoy, contienen y sostienen una gran parte del conglomerado oficial de producción. Las nuevas generaciones son formadas en su gran mayoría para seguir alimentando estas plataformas de fabricación que cumplen los rituales del siglo pasado.

Los enclaves de formación cinematográfica en general preparan personas en éstos métodos de producción cerrados.

A quien le interese esto, sabe que debe disponerse a esperar en la acera de las fábricas privadas de la vieja producción a que una puerta se entreabra y una voz desde dentro llame a los próximos cinco o diez afortunados que comenzarán su carrera por obtener un lugar digno en el sistema de producción cinematográfico.

Abandonar estos territorios de “maquila” industrial o de elitismo autoral del cine es una oportunidad abierta en nuestro presente dadas las condiciones sociales, culturales y tecnológicas que hoy en día existen. El cine, la televisión, los medios masivos de entretenimiento e información, han perdido la absoluta y solitaria influencia de que gozaron en otras épocas.

Si el cine se abre finalmente a la posibilidad de estructurar su producción y gestión de una manera democrática, haciendo surgir sus imágenes desde la base social de la gente y sus vidas, organizadas para tal fin, habrá sido capaz de entrar, por fin, en su segunda historia de producción y su vitalidad se verá amplificada en términos insospechados.

## MOVIMIENTO SOCIAL DE LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA

El funcionamiento social de la imagen audiovisual ha ido transformándose de manera notable desde su aparición.

Hay un movimiento remarcable en referencia a estas dos políticas.

En *La Política de Estudios* de la primera historia del cine, la imagen, al haber surgido de la subjetividad y manufactura de minorías muy reducidas, se constituyó como imagen flotante, volátil e imperial dirigida a la conquista masiva de espectadores. Una imagen que, viajando por las autovías comerciales y elitistas de mercado, se alojaba sobre las diferentes poblaciones

a través de las redes privatizadas de sus salas de cine. Pensamientos, afectos, sensibilidad, imaginación, memoria, se convertían en terreno fértil para que las películas provoquen sus efectos humanos. El espectador de esta política se constituye en un voluntario contenedor de ficciones de los grupos productores, a quienes debe pagar para poder vivir una experiencia audiovisual de cine, de “su” cine.

En *La Política de los Autores*, el punto de su producción se desplazó a individuos y pequeños grupos de realización, que comenzaron a fabricar películas diversificando tanto los contenidos como las formas. Pero la estructuración social de la experiencia productiva no varió. El Autor mantuvo la forma de relación con el público, sin posibilidad alguna, salvo contadas excepciones, de involucrarlo en el proceso de producción.

Desde una *Política de la Colectividad*, como la que enunciamos, entendemos el momento actual como una primera fase de producción social en que una parte de la población general, antes solo consumidora o espectadora, ha adquirido los medios de producción hasta hacerse capaz de crear sus propias imágenes y narrativas.

## INTRODUCIR UNA POLÍTICA DE LA COLECTIVIDAD

Los precursores de la *Nouvelle Vague* removieron el cine mediante una estrategia que podría simplificarse de esta manera.

- a) Encontraron los puntos de hartazgo que sentían sobre el cine existente, y que a la vez admiraban.
- b) Enunciaron nuevos criterios de valor y criticidad para el cine.
- c) Releyeron la historia cinematográfica a través de esos nuevos criterios de valor.
- d) Se lanzaron a hacerlo bajo los nuevos pilares que habían enunciado.

Parecía claro que si no creaban otro discurso cinematográfico, su cine corría el riesgo de hacerse invisible para el mismo cine que amaban.

Con *La Política de la Colectividad*, estamos desarrollando la misma estrategia que la utilizada por *La Política de los Autores*. Creamos un primer cuerpo de discurso que busca abrir la posibilidad del debate para un nuevo cine, que debe abrirse paso en medio de las políticas que le anteceden, con las que debe convivir y obviamente, de las que deberá, en muchas ocasiones, distanciarse radicalmente.

La representación audiovisual del mundo ya no surge solamente de una subjetividad industrial o un reducido sector técnico profesional, sino de una subjetividad proveniente de la población. Nos encontramos ante un nuevo flujo de imágenes y sonidos inmersos, arraigados, que surgen desde la base social y de manera ascendente hacia la elite productora del cine. Al contrario de la imagen que esa elite fabrica para su masificación, la imagen social actual se produce de manera masiva.

Pero esta primera fase de la nueva representación social audiovisual, se produce mayoritariamente de manera individual y sin política que le dé sentido colectivo. La gente no se reúne para hacer películas, se sigue reuniendo para ver películas hechas por otros y a pesar de la acelerada transformación de las costumbres, sigue manteniendo sus hábitos sociales de espectador sin llegar a imaginarse como productor colectivo.

Esta imagen social actual surgida de la población es la que entendemos que debe ser potenciada por una *Política de la Colectividad*, un marco de comprensión que asegure un modelo de producción basado en el sujeto social colectivo, organizado para producir su propio mundo audiovisual. Una *Política* que ofrezca el marco teórico, crítico, historiográfico y metodológico que le valide ante las viejas formas de producción que tienden a marginalizar cualquier creación que no siga sus rituales o se aleje de sus estéticas y formas. Nuevos modelos de vivir, producir y gestionar lo cinematográfico.

Desde esta nueva política hemos sentido la necesidad de revisar críticamente el cine: la forma de construcción de sus diferentes historias, la arqueología de su crítica, de sus teorías y uso de la forma interna del lenguaje cinematográfico que también la televisión usurpó. Esto es, la *monoforma* (*Media crisis*, 2004) que fue el término que Peter Watkins acuñó para definir a ese lenguaje que el cine y la televisión compartirían en su desarrollo histórico, su difusión y en las operativas imperiales de su negocio. Casi todas las historias del cine obviaron, desde su origen, cualquier participación social amplia y esto nos obliga, si queremos construir una historia futura diferente, a derribar las razones que mantienen su hermetismo y empujar socialmente a sus actuales propietarios y profesionales hacia una democratización profunda del cine.

Será necesaria una nueva cinefilia, una nueva crítica, una nueva historiografía y unas nuevas teorías para el cine del siglo XXI, si queremos realmente evitar la simple repetición histórica de lo que hemos conocido.

#### 4 GENTE DE CINE. EL ESPECTADOR DESACTIVADO. HACIA UNA SOCIEDAD PRODUCTORA

*“Un espectador participante no puede ser un consumidor y al ser participante deja de ser espectador para convertirse en parte viva del proceso dialéctico obra-destinatario. La obra, si consigue la integración, modifica al destinatario, y éste modifica a su vez a la obra aportando su experiencia humana y social. Las observaciones y críticas que recibimos en las proyecciones populares nos hicieron cambiar el cine que hacíamos...”*

*Hemos resultado más modificados nosotros de lo que pretendíamos modificar a los demás.”*

Jorge Sanjinés. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Texto publicado en 1972.

*“Se habla del público sin parar, pero yo no lo conozco, no lo veo nunca, no sé quien es. Y lo que me ha hecho pensar en el público son los grandes fracasos, fracasos tan estrepitosos, como ... Les Carabiniers que, en quince días, no tuvo más que dieciocho espectadores. Entonces cuando hubo dieciocho espectadores... me pregunté: Pero ¿quién diablos eran? Eso es lo que quisiera saber... No creo que Spielberg pueda pensar en su público. ¿Cómo se puede pensar en 12 millones de espectadores? Su productor puede pensar en doce millones de dólares, pero pensar en doce millones de espectadores... ¡es absolutamente imposible!”*

Godard. *Introducción a una verdadera historia del cine*. Texto publicado en 1980.

*“...muchos periodistas cinematográficos se apresuran a agregar que mientras el público se vuelva cada vez más apático, apolítico, satisfecho y cínico, las películas diseñadas para su deleite seguirán, naturalmente, esa misma tendencia... La prensa... para justificar sus propias prioridades, está interesada en considerar al público como descerebrado”.*

Jonhatan Rosenbaum. *Movies as Politics*. Libro publicado en 1997.

*“Todo equilibrio existente es cuestionado cada vez que hombres anónimos intentan vivir de otra manera. Pero eso siempre sucedió lejos. Lo sabemos por los periódicos y las noticias. Permanecemos al margen como a un espectáculo más. Nos apartamos de ello por nuestra no intervención. Es bastante decepcionante por nuestra parte. ¿En qué momento se retrasó la elección? ¿Cuándo perdimos nuestra oportunidad? No hemos encontrado las armas que necesitábamos. Hemos dejado que las cosas pasen. Yo he dejado pasar el tiempo y perder lo que debí defender.”*

Guy Debord en el film *Crítica de la separación*, 1961.

## RESIGNIFICACIÓN DE LO POPULAR

Aunque cualquier persona se relaciona con el cine, solo una pequeña minoría lo produce. Su historia no es otra cosa que la relación entre esas pequeñas minorías con la totalidad de los espectadores.

El cine popular siempre se ha entendido como aquel cuerpo de películas que las élites productoras han fabricado para el resto de la sociedad, que en su origen, fueron las clases más populares. Incluso los empresarios o productores más arriesgados suelen hacer sus películas pensando en sus necesidades e intereses y como mucho en las “las audiencias” que imaginan.

El público inicial del cine, sobre todo el de las tres producciones occidentales más importantes (francesa, inglesa y norteamericana) fue el bajo pueblo; obreros, artesanos e inmigrantes sin recursos. Si hoy día nos encontráramos con un productor independiente como el William Haggar de los primeros años del cinematógrafo, entre 1900 y 1905, que crearía su propia barraca para exhibición de las películas que él mismo fabricaba artesanalmente y dirigidas a un público fundamentalmente de mineros de la propia localidad, lo tomaríamos como una experiencia rentable de cine local.

Pero aún así, la estructura de aquellas primeras empresas familiares británicas respondían al mismo esquema: personas propietarias de un negocio espectacular haciendo cine para obreros y artesanos que no participaban, ni intervenían la producción de lo que veían.

Popular tiene estos significados por su orden: 1. adj. Perteneciente o relativo al pueblo. 2. adj. Que es peculiar del pueblo o procede de él. 3. adj. Propio de las clases sociales menos favorecidas. 4. adj. Que está al alcance de los menos dotados económica o culturalmente. 5. adj. Que es estimado o, al menos, conocido por el público en general. 6. adj. Dicho de una forma de cultura: Considerada por el pueblo propia y constitutiva de su tradición.

Si con popular nos estamos refiriendo a las “clases sociales menos favorecidas”, a “los menos dotados económica y culturalmente”; el cine popular debería ser una actividad que tendría que pertenecerle, “que debería proceder de él”, que es “propio de”, y está “al alcance” de estos grupos sociales. Pero el Cine nunca ha pertenecido a la población.

En una *Política de la Colectividad* el cine deberá constituirse como una actividad gestionada en toda su complejidad por la ciudadanía en sus barrios y asociaciones, en sus familias, en las escuelas y grupos de amistad. Deberá producirse y exhibirse primero en su entorno inmediato. Algo así como “el modelo Haggar pero sin Haggar como propietario”. Igualmente, no se trata solo de la posesión de los medios técnicos que hacen el cine, sino de la organización social que debería hacerlo posible.

Los cultivados y los no cultivados, quienes saben de cine y quienes no, deben hacerlo, superando ese “concepto reaccionario de cultura” como diría Guattari, de la cultura como valor: “juicio de valor que determina quién tiene cultura y quién no la tiene; o si pertenece a medios cultos o si pertenece a medios incultos.” (Félix Guattari y Suely Rolnik. *Micropolítica. Cartografías del deseo.*).

Noël Burch analizando los orígenes del cine francés en el libro *El tragaluz del infinito* decía que: “Durante el primer decenio el cine fue el “teatro de los pobres” que atraía casi exclusivamente al bajo pueblo (artesanos, obreros) de los centros urbanos.”( Capítulo III: “Lejos de los barrios elegantes”). Luego enumera una serie de razones por las cuales se justifica que las clases acomodadas no acudieran al cine en la Francia que le dio origen: la brevedad de las primeras películas, las diferencias comparativas con el teatro, el ambiente donde se exhibían (circo, music-hall, café concierto, feria) e incluso, escribe: “Un célebre incendio del Bazar de la Caridad, en el que pereció un bonito ramillete del Gran Mundo Parisino” (Capítulo III: “Lejos de los barrios elegantes”). Todos ellos conformaban factores que intimidaban a la burguesía y les impedía vincularse con estos ambientes del bajo pueblo donde se exhibían las primeras películas.

En los periódicos corporativos franceses, sigue Burch, el punto de vista, estaba claro: “Al pueblo obrero que ha sufrido durante todo un día, el cinematógrafo le da, por pocas perras, incluso a veces en la cervecería, las formas más imprevisas de la ilusión que necesita” (Capítulo III: “Lejos de los barrios elegantes”). Se trataba de ocupar rentablemente el ocio de estas clases, ocupadas todo el día en su trabajo para la supervivencia.

*Lo popular, empezó siendo y sigue siendo*, lo que las minorías cultivadas y propietarias que poseen el saber y los medios, para hacer y difundir su cultura -su cine-, le ofrecían al resto de la sociedad espectadora.

Tolerada y aparente inofensiva alienación que nos ha impedido saber cuál es la representación que puede llegar a generar la población espectadora. El imaginario productor popular es un territorio inexplorado. No tenemos una política, unos métodos, ni unos planes de producción y gestión que posibilite su emergencia. No conocemos ni los contenidos ni la estética que la “gente común” es capaz de producir organizadamente.

## ESPECTADOR REMOTO

El Espectador Remoto es aquel que no participa de la producción de las películas, sino que las ve ya acabadas, como obras ajenas. Un espectador enajenado de la producción de cine y sobre el cual se estructuró la actividad. Debía pagar su entrada.

Es una categoría genérica, un enunciado. Hijo de un acto comercial, nacerá como realidad mercantil. Un desconocido al que había que persuadir con todo tipo de técnicas formales y narrativas para mantenerlo en su silla y para que tuviera una experiencia positiva del evento de proyección que le avivara el entusiasmo y lo llevara a volver a las salas. Espectador supuesto, hipotético, definido por categorías vagas, estadísticas de audiencia y estudios de marketing. Espectador como hecho pasado: el que vio tal o cual película, en tal o cual lugar en el cine.

Oficialmente nació el 28 de diciembre de 1895 en salón Indien, 14, Boulevard Des Capucines de Paris cuando por primera vez pagaba su entrada para la proyección de los Hermanos Lumière.

Dicen que poca gente acudió al evento, pero, aún así, el gesto se hizo histórico y habitó entre nosotros.

Espectadores los hay de muy diversas características. Nadie es 24 horas al día espectador de películas. En realidad, solo existen experiencias momentáneas, intermitentes de “ser espectador” que duran lo que la película que ve. Como mucho, luego de ver un film, será un ser afectado por el visionado el cual pasará a ser parte de sus emociones, deseos, pensamientos y de su mundo sensible.

Los espectadores o el público de cine, como hecho social, es ese conjunto de personas que participa de unas mismas aficiones por cierto tipo de películas. El público en las actuales nociones de audiencia, es fabricado cual personaje de ficción, al que, incluso, se le atribuye autonomía de pensamiento y acción colectiva: *el público quiere ver esto, el público no quiere ver aquello, si el público quiere cambia de canal o no va a ver la película, el público ha preferido...* como si se tratara de una colectividad que decide su preferencias y sus actos en alguna reunión conjunta y cada día las comunicara. En realidad no son más que grandes grupos de personas que temporalmente coinciden en determinados gustos y en determinados lugares.

Público-fantasma del que llegamos a creer que somos nosotros y nosotras mismas.

El cine se constituyó así como una actividad entre personas doblemente extrañas. Por un lado, el grupo de productores y espectadores, extraños y desconocidos entre sí. Por el otro, los propios asistentes a una exhibición que son, en su mayoría, también extraños entre sí ya que no llegarán a establecer más profundidad en sus vínculos, que la epicéntrica y no muy sana relación de los fans con sus películas, directores, actores y actrices.

En la estructuración social, somos también espectadores de la vida social, de la política, la economía, la deslocalización de una empresa, la especulación de las élites financieras, la invasión de un país, la precariedad de millones de parados, la estridencia de un debate televisivo, o la cultura de un museo. La gran mayoría de gente no “hacemos” estas actividades que conforman nuestra vida.

No se nos educa para ser productores activos de nuestra propia existencia, sino más bien para verla como si nuestra cotidianidad no nos perteneciera. Se nos educa para trabajar en los más variados sitios. A muy pocos para dirigirlos. Para utilizar el dinero, no para conocer a fondo su funcionamiento.

El CINE-DINERO explotó (explota) esta misma mecánica social. Nos acomodó en el asiento de una sala, durante un rato de ocio de la vida, entre el trabajo y otras actividades, para que allí nos sumerjamos audio y visualmente en una creación ajena. No es que hubiéramos abandonado la responsabilidad de crear nuestras propias representaciones audiovisuales, sino que siempre se nos ha negado deliberadamente el ejercicio de tal derecho.

Despertar del estado de espectador para volverse productor de las imágenes propias, requiere dismantelar “las antiguas políticas del cine” instaladas en nuestros hábitos, para instalar en nosotros los hábitos que conformarán nuestro modo productor de ser y estar.

Dar ciertas pistas para ingresar progresivamente en otra actitud política es lo que pretendemos con este texto.

Actitud política que, llevando y organizando al común social en torno a la producción de cine, conformará *La Política de la Colectividad*.

## ESPECTADOR PRESENTE

Podríamos imaginarnos que en la Villa Lumière o en los otros talleres de aquellos primeros inventores, el visionado previo a la exhibición pública de aquellas primeras fotografías en movimiento, tiene que haber originado unos espectadores primeros, que las veían gratuitamente. Operarios, familiares... suponemos que habrán visto antes que nadie, la imagen fílmica. Es el espectador primero o presente (en la producción cinematográfica).

En las nuevas condiciones de producción cinematográficas, muchas personas son espectadores primeros de la producción audiovisual masiva que hoy se produce. La que hacemos con nuestros propios aparatos.

Hacer películas ha sido siempre una intensa y fascinante experiencia solo disfrutada en exclusividad por sus profesionales. Una democratización radical de su funcionamiento debe permitir que esas experiencias de producción puedan ser disfrutadas por la población en general y no solo por sus grupos minoritarios.

Toda la población tiene derecho a usar las mismas técnicas para expresar su visión del mundo.

En una nueva política de producción no habrá diferenciación estructural entre productores y espectadores. Cualquier persona podrá ser ambas cosas según las circunstancias.

El acto comunicativo del cine, será el acto de compartir la propia producción con otros semejantes. Siendo productores, seremos espectadores de otros productores.

*La Política de la Colectividad* desplaza el trabajo cinematográfico que se ha centrado y orientado hasta ahora en el espectador remoto, para resituar su motor en el espectador primero o presente.

El suicidio espectador voluntario (el de quien decide hacerse productor) o el homicidio espectador inducido por la profesionalidad del sector (que crea las condiciones para que el espectador devenga en productor) son el camino a seguir para que se provoque un cambio sustancial en las relaciones de clase que el cine ha establecido desde sus orígenes.

## LA NARRATIVIDAD NO PERSUASIVA. CINE SIN ESPECTADORES

Para desactivar a este viejo Espectador, una *Política de la Colectividad* debe crear otras condiciones desde la posición crítica de que:

- a) El cine no necesita espectadores remotos para existir. No tiene por qué montar el sentido de su fabricación solo en "el momento transitorio" en que las personas asisten a una proyección. Si no hay necesariamente nadie a quien persuadir, "lo cinematográfico" puede desarrollarse en otras direcciones y como mera expresión de un grupo de personas. Aunque no se pierda el interés por los espectadores remotos, las películas pueden plantearse como un entorno

social de creación donde lo que primero importa, es la expresión común. El vínculo fuerte de esas personas con el cine puede priorizar su potencial participativo, productor, relacional, inventivo, imaginativo, político, etc.

- b) Las condiciones tecnológicas pueden posibilitar que “el viejo espectador” viva otras experiencias en el cine más allá de las solas programaciones que proponen sus viejos productores.
- c) El equipo de profesionales debe favorecer y estimular igualmente todas estas posibilidades muriendo/abandonando a su vieja función de autoría propietaria.

## 5 COLECTIVIDADES SOCIALES DE CINE

### COLECTIVIDADES EFÍMERAS

*“Qué vida la nuestra... Nos conocemos, trabajamos juntos, nos queremos y luego... en cuanto empezamos a retener algo....¡desaparece! ¿Ves?, ya no está...”*

Voz de la actriz Valentina Cortese interpretando al personaje de *Severina* en una escena del film *La noche Americana* de Truffaut, 1973.

### COLECTIVIDADES EFÍMERAS DE CINE

El cine, para producir sus films, ha originado y origina constantemente “colectividades efímeras” de profesionales, caracterizadas por su corta vida. Las personas de estas colectividades entran en relación generalmente bajo un contrato mercantil o por un compromiso profesional de confianza e interés personal. Estas comunidades efímeras de profesionales existen fundamentalmente organizadas para la creación de un film.

El tiempo que determina la producción cinematográfica es extraño al de la vida. Sus profesionales aparecen en mitad de la realidad como visitantes con prisa inmersos en un imaginario preciso, anticipado por alguien.

La operativa de una película supone fecha de comienzo y fecha de finalización.

Los entornos de un rodaje ponen de relieve su funcionamiento habitual, socialmente cerrado, ya que en su territorio de operaciones no se podrá entrar sin el permiso de los propietarios del proceso cinematográfico.

El cine forma habitualmente un afuera y un adentro, físico y ficticio, y se convierte en una interrupción espacial y temporal de la vida. Sus “productores y realizadores” determinan desde sus necesidades imaginativas, lo que allí puede suceder y lo que queda fuera. Crean una realidad transitoria regida por las reglas de la colectividad efímera del cine bajo la tutela de un director.

Son colectividades transitorias, programadas para un plan de trabajo, cuyos rasgos conocemos:

- 1) Son profesionales, cuando no mercenarios de la actividad cinematográfica.
- 2) Su situación no emerge desde el imaginario común sino que responde a las necesidades particulares de un proyecto profesional o de negocio específico.
- 3) La relación entre las personas que conforman tal actividad está determinada por el dinero o por el interés profesional.

- 4) Estos profesionales existen generalmente como resultado de un interés inversor de rentabilidad monetaria o un interés de expresión y realización de quien detenta el oficio.
- 5) Son colectividades de estructura jerárquica con diferenciación interna de clase según el oficio o el poder inversor.
- 6) La subjetividad que materializan es la de un director y su grupo, un inversor y su equipo.

## COLECTIVIDADES SOCIALES DE CINE

La organización productora en una *Política de la Colectividad* basa todo el sistema audiovisual en la conformación de **Colectividades sociales de Cine**, cuyos rasgos definimos de la siguiente manera:

- 1) Se trata de un grupo o colectividad de personas que se organiza para producir su propia obra cinematográfica.
- 2) Son colectividades socialmente compuestas por gente no vinculada a la producción profesional del cine o el audiovisual en general que co-producen con profesionales del sector.
- 3) Se trata de una colectividad de personas en situación de vida concreta y permanente, desde la cual surgirá el cine que se produzca, su contenido y sus formas.
- 4) El sistema de relación social y creativa de este tipo de colectividades es horizontal e incluyente y las decisiones sobre la producción y gestión de las películas, es de propiedad común, debatida y decidida entre quienes participan.
- 5) Potencialmente, existen colectividades de cine en cualquier parte porque cualquier realidad humana contiene los elementos necesarios y los valores suficientes para ser cinematografiable.
- 6) La potencia cinematográfica de estas colectividades está basada en sus vínculos sociales y culturales, su cercanía de vida, pertenencia a la misma localidad o entorno laboral u cualquier otro vínculo más o menos duradero, que se afianza con la organización específica en torno a la producción de cine.
- 7) La subjetividad que produce las películas de una colectividad social de cine, no surge, entonces, de la institución cinematográfica sino del estamento social en trabajo conjunto con aquellos profesionales que quieran embarcarse en este modelo de producción.
- 8) Un colectivo creador, es una subjetividad diferente a la individual. Funciona y opera bajo mecánicas diferentes a las de la suma de individualidades. Un colectivo creador opera bajo otro tipo de sensibilidad, otro tipo de percepción, otro tipo de operativas. Por tanto, producirá otro tipo de obras.
- 9) Una colectividad social creativa, no es una suma de profesionales individuales solamente, sino un conjunto de personas cualquiera entre quienes, dichos profesionales son un aporte específico más.
- 10) El dinero que pueda gestionarse para la producción es entendido colectivamente como un elemento necesario para el funcionamiento, pero no es el motor central de la actividad. Los beneficios que en primer término deben producirse dentro de una *Política de la Colectividad* son sociales, expresivos, comunicativos, sensibles, culturales y políticos. La rentabilidad monetaria que produzca la actividad, es un asunto posterior en el proceso, que no determinará las formas y los contenidos que se generen, y cuya gestión será siempre colectiva.
- 11) Cuanto más colectividades se organicen para fabricar su cine, más representan el común de la sociedad de la que son parte.

## 6 PLATÓ-MUNDO Y ESTADO SOCIAL DE PRODUCCIÓN

### PLATÓ-MUNDO

Nuestro entorno, el escenario por donde cada día transitamos y vivimos, sus calles, casas particulares, instituciones, parques, situaciones... Su gente, nuestra gente, nuestros lugares de vida, esos son los nuevos platós de cine del siglo XXI.

Cualquier farmacia, bar, colegio; cualquier entorno o situación social donde nos organizamos, nos encontramos, accionamos, contienen la materia prima con la que el cine ha trabajado siempre: perfiles de personas, sensibilidades, situaciones, historias, relatos, ambientes, iluminaciones, atmósferas, diálogos, decorados. Es la vida ocurriendo.

Cualquier guardarropa doméstico sustituirá a los antiguos vestuarios que la producción cinematográfica acumula en sus enclaves de producción.

Cualquier persona y sus alegrías, sus luchas, sus preocupaciones, sus relatos, sus angustias, sus risas, sus propias interpretaciones remplazarán el lugar del viejo oficio dramático de los actores y actrices.

Cualquier persona con un dispositivo de captura de imágenes y sonidos es un operador del cine del siglo XXI.

La aceptación del lugar donde vivimos como el nuevo Plató-Mundo, lleva indefectiblemente a una resignificación, una reflexión y una nueva conciencia crítica del lugar que habitamos. El cine deberá posibilitar esa apropiación debida de la población sobre sus representaciones fílmicas, si realmente ponemos sus prácticas al servicio del bien común y abandonamos el territorio excluyente de sus minorías privadas.

### ESTADO SOCIAL DE PRODUCCIÓN

El *Estado Social de Producción Cinematográfica* es la relación social productiva que existe entre esa población común, sus enclaves y los equipos de producción de lo audiovisual y de lo cinematográfico.

En el viejo modelo, las diferentes colectividades espectadoras se desarrollaron dentro de una nula relación de participación de la gente en las operativas de producción de sus inversores y profesionales. Se llamó, entonces, cine, a todas aquellas representaciones audiovisuales del mundo realizadas por esas "minorías productoras" que tuvo y aún tiene en propiedad los saberes, técnicas de realización y prácticas de negocio.

Minorías que mantuvieron a la masa espectadora en una etapa hipnótica. Mediante el consumo de las creaciones que fueron emanando de sus grandes fábricas, o de sus medianos y pequeños equipos de producción. La población espectadora no hizo más que acudir a sus exhibiciones para vivir la experiencia cinematográfica, pagando.

Son escasas las experiencias donde la población común pudo participar de los procesos de creación.

Pero esa masa espectadora fue progresivamente despertando hacia finales del siglo para amanecer en el XXI ya no como un espectador sino, como un usuario activo de dispositivos de captura y procesamiento de imágenes y sonidos, interfaces y pantallas de representación. Asistimos a una creciente cantidad de personas que se están constituyendo como participantes activos de la producción de representaciones audiovisuales. Pero apenas es un comienzo.

El *Estado Social de Producción* podría cambiar sustancialmente si cambiara la mentalidad aprehensiva de las minorías propietarias y de las mayorías espectadoras. Si asumieran la potencia del nuevo estado técnico-social del presente, como posibilidad de camino hacia una definitiva democratización de la producción del cine y del audiovisual en general.

Pero aún, la población espectadora no se plantea formar parte de la producción de películas dado el mantenimiento capitalista del imaginario cinematográfico y sus modelos. La batalla por una verdadera democratización del cine, ha de darse en el ámbito de la práctica, ofreciendo otro modelo de realización y gestión. Un modelo social. Pero también en la reformulación de sus teorías y su ámbito crítico, reconceptualizando, resignificando todo lo que se ha dicho del cine hasta ahora.

Cualquier lugar podría ser Hollywood, decimos, porque cualquier lugar puede desarrollar y gestionar su propia cinematografía desde su realidad, sus lugares y su gente. Aunque para ello es necesaria una conciencia social acorde a esta posibilidad y una disposición de medios y personal técnico-profesional que rompa su elitismo, y se ofrezca como servicio social.

En esta ruptura es donde se necesitan tanto inversores como profesionales con un nuevo enfoque de compromiso, que dejen atrás incluso los viejos esquemas del cine militante, que buscaba contraponer a los esquemas del cine hegemónico otro tipo de películas, otros contenidos y otras narrativas. El activismo audiovisual militante sigue siendo urgente y necesario pero su ámbito se ha desplazado al de la divulgación y la información. El cine siempre ha comportado una reflexión más profunda de toda la operativa de producción de las imágenes y sonidos. La radicalización de la militancia política en el cine pasa por una opción y un compromiso con la democratización total de todos los procesos que conforman su hacer: la producción, la gestión, la circulación y la explotación de la obra fílmica. Toda esa operativa que, justamente, ha saltado tecnológicamente por los aires. La nueva militancia pasa también por desarrollar una actitud profesional que opte por trabajar con el imaginario social colectivo, concreto y localizado, que se constituya en fuente constante de toda inspiración y renovación cinematográfica, abandonando el solitario y desgastado imaginario del gueto técnico profesional, de sus productores e inversores.

## RETERRITORIZACIÓN INCLUSIVA

El cine de las élites, ha significado también una gran interrupción del acontecer de las sociedades, una interferencia en el devenir de las cosas que ocurrían. Al igual que un plano deja fuera de su encuadre aquello que no atrapa para convertirlo en ocultación (o en mentira representacional), la fábricas de cine (y todas sus réplicas) fueron planteando sus obras como interrupciones privadas de las minorías del mundo en mitad de nuestro ejercicio imaginativo, creando una representación acorde a sus gustos e intereses, muchas veces extraños a la comprensión del mundo del que somos parte, y de la ficción que el común hubiera sido capaz de crear.

Los grandes decorados donde se desarrollaron y desarrollan muchas de las películas que vemos son un ejemplo. Allí se simula un lugar a gran escala donde se materializan las ficciones que algunos profesionales del cine imaginan. Dicho decorado es un mundo paralelo.

El aprovechamiento de lugares naturales es otro ejemplo. Allí se establece el cerco físico que un rodaje siempre supone para la gente común. Muros del imaginario que imponen sus propietarios, directores, inversores, profesionales. El imaginario director reterritorializa el sitio público como propio; mientras se rueda en él, nadie ajeno a los involucrados puede interferir su territorio.

La concepción de un Cine sin Autor y su práctica, vienen a recodificar la comprensión del territorio imaginativo y físico del cine.

Cualquier espacio, hoy día, está abierto a la acción cinematográfica y suele estar atravesado por los dispositivos actuales de captura de imagen y sonido. Cualquier móvil o cámara de hoy día convierten un lugar cualquiera en un potencial plató, cuando la intención de su acción busca reorganizar conscientemente el escenario y sus acciones más allá de una simple toma directa. Cualquier lugar dondeelijamos que puede ocurrir el cine, estará habitado por personas que organizadamente podrán opinar, construir, crear, tomar la iniciativa, protagonizar, debatir, proponer un diálogo, dirigir las escenas para construir su propia representación.

Es el Cine el que debe adaptarse a la dinámica social de un mundo audiovisual sin restricciones y no al revés. Es él quien debe repensar sus métodos de producción para que una sociedad que trabaja cada vez más colaborativamente y en abierto, pueda valerse del cine para atender las necesidades de la población.

Cualquier imaginario humano tiene el derecho de materializar su mundo sensible y narrativo en secuencias de imágenes y sonidos. Este no es un asunto privado sobre el que tenga que aceptarse sin más, un cerco de exclusividad. Sabemos que somos atravesados por todo el cine que nos antecede y por todo el cine que seamos capaz de soñar. Sabemos que si nos atrevemos a soñar con otros y otras, nuestro sueño individual y privado se amplifica en un sueño diferente, mayor, colectivo. *“Estamos hechos de sueños y los sueños están hechos de nosotros”*, recitaba Jean Luc Godard en boca de *Pierrot le fou*. Nuestras experiencias cinematográficas y las de muchas otras personas que ya lo hacen, son las que no nos dejan lugar a duda sobre la potencia aún sin explorar, de un cine producido colectivamente desde la gente no especializada.

Cualquier lugar puede ser Hollywood en la potencia de fabricar sus sueños.

## 7 ESTADO INDUSTRIAL FUTURO

### PREVIOS

*“Para ser más eficaces desmonté el estudio del edificio de ladrillos y lo monté en los vagones de un tren de pasajeros. Es decir, tuvimos que equipar y montar en estos vagones los talleres básicos que nos permitieron, además de filmar, procesar las películas, editarlas y luego transportarlas y proyectarlas al pueblo.*

*Utilizamos el cine documental, la crónica no como una información pasiva, sino como una intervención activa y crítica en el esclarecimiento de las causas del mal trabajo, las averías, los*

*atrasos, los errores... Nuestros cameramen recorrían las fábricas, o las minas, o donde fuera, y descubrían allí que el plan se cumplía en un 40 por 100, que los obreros se iban, que el jefe no era capaz de nada y que se emborrachaba, que los equipos estaban rotos, y cosas por el estilo.*

*... Por esa razón elaboramos una nueva estructura de función de cine. Los films se proyectaban sin la música, en las asambleas generales. Se reunía a los trabajadores de una mina, de una planta, de un koljós, de un taller metalúrgico o de una nueva construcción. Se apagaban las luces. Yo me presentaba y aclaraba que nuestro film no tenía música. Casi siempre en la pantalla aparecía la inscripción: ¿Qué hacen ustedes, compañeros?...*

*... Todo esto causaba una gran impresión, porque verse a uno mismo o a la gente conocida en el cine, en la pantalla, es una sensación única... uno se veía como ausentista o como un héroe del trabajo que realiza grandes cosas, Esto nos ayudaba mucho...*

*Una vez vino un herrero y dijo: "Nos mandan equipos tan malos que tenemos que empezar a cortarle las piezas que sobran. Filmenlo". Así lo hicimos, por lo que ellos se convertían en nuestros guionistas. Luego fuimos a la planta donde se hacían los equipos en cuestión y la persuadimos de que dejara de producir esos equipos defectuosos.*

*En un año hicimos setenta y dos films. Eran cortos, de ocho o diez minutos y de diferentes géneros. Hicimos cortos satíricos y hasta comedias... Cada film era como una bomba: siempre era exigente, lleno de ejemplos extraídos de la vida real, y se dirigía a los obreros y a los jefes en forma tal que no quedaba otra alternativa que tomar medidas inmediatas."*

Aleksandre Ivanovitch Medvedkin. *Relatos posteriores sobre su Cine Tren*. Texto publicado en 1932.

*I) Creemos que la posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y vital. Los filmes de estudio ignoran mayormente esta posibilidad de abrir la pantalla hacia el mundo real. Fotografían relatos actuados, contra fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo.*

*II) Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno. Dan al cine un capital mayor de material. Le dan poder sobre un millón de imágenes. Le dan el poder de la interpretación sobre hechos más complejos y asombrosos que los que pueda conjurar la mente del estudio, ni recrear la mecánica de ese estudio.*

*III) Creemos que los materiales y los relatos elegidos así al natural pueden ser mejores (más reales, en un sentido filosófico) que el artículo actuado. El gesto espontáneo tiene un valor especial en la pantalla. El cine posee una capacidad sensacional para subrayar el movimiento que la tradición ha formado o que el tiempo ha desgastado.*

John Grierson. "Postulados del documental". Texto publicado en 1934.

## **SIGLO XX. FÁBRICAS FORDISTAS EN SISTEMA DE ESTUDIO CERRADO Y ELITISTA**

Cuando hablamos de las Industrias cinematográficas hablamos de las industrias que han hecho del cine su negocio estético espectacular, un gueto inversor-profesional. El negocio espectacular se desarrolló como un emporio de actividades de negocio en torno a la producción de películas. Los Grandes Estudios son el paradigma industrial por excelencia. Concentrados en grandes estructuras, desarrollaron una cadena de actividades, oficios y negocios centralizando sus decisiones de manera fordista en altos directivos y productores. De esa manera se constituyó como una actividad altamente elitista.

Una industria consiste en unas instalaciones donde se realizan procesos y actividades de transformación de unas materias primas que dan como resultado ciertos productos. La industria específica occidental de cine del siglo XX responde a esta mecánica. Alojó en su seno una serie de procedimientos por los cuales un grupo numeroso de ejecutivos y profesionales transformarían ideas, dinero, maquinaria, personas, lugares, etc., en el material fílmico con el que se constituirán las películas. Será por medio de éstas que su materia prima, el dinero, buscará rentabilizarse. Han sido muy escasas las ocasiones en que el cine, en su primera historia, no ha estado determinado, formal y narrativamente, por el dinero.

Si bien se podría decir que la potencia emocional, expresiva e ideológica de las personalidades más fuertes del cine, también movieron sus fundamentos y renovaron sus formas, la vinculación de cualquier obra al soporte fotográfico condicionó de alguna manera su posibilidad de existencia por simples razones de costo. En esta primera historia, no estuvo al alcance de cualquier persona tomar un dispositivo de captura a mano y registrar audiovisualmente su entorno inmediato. El cine siempre ha dependido de una importante inversión, inaccesible para una economía doméstica.

La generalidad de los modelos de producción más practicados y difundidos, han emulado estas formas de organización del trabajo industrial. Infraestructuras, maquinaria, escenarios, vestuarios, actores y actrices en plantilla, agentes de marketing, ejecutivos, diseñadores, guionistas etc. Una cadena de producción y comercialización constitutiva del imaginario productor de las políticas del siglo XX.

El saber cinematográfico más generalizado nos introduce en una determinada cadena de montaje proveniente de esas prácticas hegemónicas. Si bien cada película tiene procedimientos en cadena, la variedad de operativas puestas en práctica en la historia del cine es tan basta que estandarizarla fue un acto necesario surgido, exigido, por la búsqueda de un tipo de eficacia, la eficacia comercial heredada del sistema de producción fordista.

El gesto del cine vinculado a la fotografía, sigue siendo el mismo de su origen: captar la realidad en su dimensión sonora y visual, procesarla (revelarla) y proyectarla a otras personas.

Sabemos que esta gran operativa hegemónica de lo cinematográfico seguirá existiendo como un modelo de realización que parece imposible detener, dados los enormes flujos de capital que la alimentan aún y los beneficios que aún se consiguen para sus inversores. Pero también sabemos que su no rentabilidad es la piedra angular que puede hacerla desaparecer.

Que el *Sistema de Estudios* se haya convertido en el gran paradigma que hegemonizó la producción y explotación de películas en la conquista del imaginario social mundial no responde a que fuera la única manera de hacer cine. En realidad se impuso como la más rentable. Contra ella se irán alzando las diferentes disidencias y al margen de ella se irán desarrollando otros sistemas de producción.

Cuando nos cuentan que Hollywood nace por la huida de varios productores a las tierras del sur de EEUU para evadir el férreo y mafioso poder que Edison ejerció en la primera producción cinematográfica. No deja de asombrarnos que esos mismos productores independientes hayan reproducido y amplificado el control enfermizo del que huían cuando se desplazaron al sur de Los Ángeles.

Lo más generalizado en la enseñanza y transmisión del hacer cinematográfico es la réplica de estas operativas hegemónicas de producción.

Hoy resulta iluso aceptar que unas pocas minorías materialicen filmicamente nuestras propias visiones, invenciones, utopías y sueños.

Los diferentes intentos nacionales de creación de la propia industria (o la sola aspiración a tenerla) entrañan siempre una profunda contradicción, porque su empeño busca en gran medida la réplica del modelo norteamericano al que dieron origen los emprendedores de Hollywood, encerrando la dinámica social y política del cine en un bucle sin salida. La existencia de este tipo de negocio, con notable vocación imperialista, de conquista y expansión mercantil, supone una dinámica de competencia donde los otros enclaves industriales que lo emulan, solo pueden existir como competidores de una batalla donde prima el más fuerte y donde uno u otro debe desaparecer o vivir raquíticamente. No se puede pensar en una industria nacional de cine construida bajo un modelo imperial que está hecho para existir en solitario y en guerra comercial con los demás sistemas de producción. Quienes así se lo plantean, están obligados a competir en el monumental belicismo empresarial y a utilizar sus mismas formas, narrativas y estéticas buscando lograr productos competitivos. La historia del siglo XX debería habernos enseñado ya que este capitalismo audiovisual está estructurado para el beneficio de esos oligopolios. No hay competencia posible. ¿Cómo puede competir una industria nacional que quiera edificarse ahora, con una industria que lleva un siglo ya, depurando hasta el extremo sus operativas. Estableciendo las leyes del mercado mundial para su mejor ejercicio financiero, dando las mayores figuras y fábricas de renombres que han demostrado una altísima eficiencia para el beneficio de sus inversores?

Todo este estado social-político-cinematográfico, obviamente, sobrepasa al cine. No es más que el reflejo de un ordenamiento social y político de nuestras sociedades.

Esta guerra ha secado al cine desde sus comienzos.

Siguiendo ese camino, las industrias ¿nacionales? se vuelven malas caricaturas de su original. Se apuesta a la lotería de que grandes o medianas producciones puedan competir por su emulación en el gran circuito del mercado capitalista cinematográfico, se exalta la profesionalidad del sector en galas con alfombras rojas y entradas triunfales ajenas a las costumbres sociales de la mayoría de la población. En España se ha creado un paseo de la fama en 2011 emulando el que EEUU creó en 1959. ¿60 años de retraso para copiar un detalle de la gran industria en la ciudad de Madrid?

No parece que el tener algunos actores o directores nacionales codeándose con el olimpo internacional del poder audiovisual augure revitalización alguna para el futuro cinematográfico más allá de lo que ya conocemos. Al menos socialmente hablando.

Aunque cualquiera tiene el derecho a vivir y hacer lo que le plazca, este tipo de actitud supuestamente nacional volcada solo al simulacro capitalista que otros alcanzan vivir y como resultado de su proceso histórico, nos guste o no, no debería condenar el futuro del cine a una *monofórmica* manera de existir.

## **SIGLO XXI. HACIA UNA ORGANIZACIÓN DEMOCRÁTICA DE LA PRODUCCIÓN SOCIAL CINEMATOGRAFICA. FÁBRICAS Y ESTUDIOS ABIERTOS DE CINE SIN AUTOR CINEMATOGRAFÍAS EMERGENTES Y CINEMATOGRAFÍAS OFICIALES**

El futuro del Cine en su relación con la sociedad estará determinado inevitablemente por fuertes procesos de apropiación de los medios y procesos de producción y reproducción audiovisuales por parte de la población. Serán las personas cualquiera las que producirán y gestionarán de forma masiva el cine, produciéndose la mayor parte de la imagen audiovisual de la sociedad fuera del control productivo del sector oficial.

Sus élites, si quieren mantenerse en pie y no quedar colgadas de sus limbos, deberán buscar la manera de entrar en relación histórica, estética, teórica y productiva con este fenómeno. Deberán aceptar en el seno de sus minorías nacionales que replican las viejas políticas, éstas diferentes filmografías y sistemas de producción y gestión de películas que, sobre todo en las últimas dos décadas, están dando muestra de una verdadera y sísmica actividad en diferentes sitios de África y Latinoamérica fundamentalmente.

De diferentes maneras, varias de estas nuevas/emergentes producciones han ido produciéndose desde la base social, muchas veces sin vinculación formativa con el sector oficial del audiovisual y el cine, cuyas prácticas de venta y consumo están en algunos casos asociadas a redes de economía informal y piratería. Un cine inmediato, producido localmente, exhibido de diferentes formas, distribuido de manera informal, consumido a bajísimo costo. Este mundo cinematográfico emergente plantea desafíos inmensos, no solo para la vieja industria sino para la propia cinematografía incipiente.

Dada la indiferencia notable que la crítica, el periodismo, la historiografía y la teoría del cine ejercen sobre estos fenómenos sociales de base, habrá que esperar tiempo para que se comience a dar un conveniente contacto entre ambos mundos. Cuánto más aferradas estén las élites del cine a su propia historia, sus cánones y su beneficio, más amenazante verán ese tipo de cinematografía surgida desde la población.

Las élites cinematográficas han venido emitiendo y sofisticando un tipo de estética, de formas y de construcción narrativa vinculada a su organización profesional y de negocio. En estos sectores sociales de base, en cambio, el imaginario cinematográfico se genera desde su bagaje espectador, del cine que han consumido y a veces ni siquiera de ello como en ciertos casos de cine indígena latinoamericano. A la hora de producir su cine, devuelven hibridaciones cinematográficas, que conformadas desde el desconocimiento del mundo oficial y sus cánones, se sostienen en la utilización de medios de producción precarios y los cruces entre el cine y la vida. Todo ello en un constante y poderoso movimiento de apropiación y reinención del imaginario oficial.

Posiblemente, se irán creando diferentes zonas de contacto que al menos podrían resumirse en tres dinámicas que marcarán el futuro del cine:

- a) Que la cinematografía emergente desarrolle zonas de actividad al margen del sistema elitista, y que por tanto se estructure socialmente de manera diferente a éste, en sus diversos aspectos, valores e intenciones.
- b) Que las dos cinematografías se retroalimenten, se revitalicen y permitan avanzar hacia una renovación del cine en su conjunto, que sería el desarrollo ideal aunque bastante imposible dada la voraz vocación depredadora del capitalismo audiovisual.

c) Que la cinematografía oficial, vaya descubriendo el potencial enorme que suponen las cinematografías emergentes, repita sus adicciones históricas y las fagocite, normalizándolas, hasta disolverlas en su propia estructura y funcionamiento.

Probablemente encontraremos una variedad de experiencias híbridas según los lugares donde ocurran.

Para la vieja estructura del cine, los desafíos que le supone aceptar como suyas las nuevas cinematografías solo será posible si se propone voluntariamente como sector hegemónico, romper sus categorías, desmontar sus cánones, replantearse su organización de negocio, abrir y actualizar sus teorías a las nuevas formas y estéticas y reformular su aparato crítico, siempre centrado en la tradición euro-norteamericana.

De mantenerse en su arrogancia y nostalgia imperialista y colonizadora, con una actitud impositiva hacia lo nuevo, el Cine hegemónico correrá el peligro de convertirse, él mismo, en un cine minoritario, en una forma menor proveniente del esplendor y la popularidad de que gozó en otro tiempo, encerrado en su memoria, como si de un viejo esteticismo casi académico se tratara y añorando su pasado industrial y autoral lleno de historia, hallazgos, encanto y guerras. El Cine podría convertirse en un nostálgico coleccionista de sí mismo y todos aquellos que se formen y repliquen sus fórmulas, en acólitos de su pasado.

El juego o la batalla entre movimientos o personalidades innovadoras o revolucionarias en algunos de los aspectos de la actividad y las viejas estructuras del cine, ha sido históricamente habitual. Siempre se han generado importantes experiencias de hibridación, de choque, de revitalización, de experimentación, no siempre fáciles de valorar. Lo que sí es posible afirmar es que si esos cambios se miden por sus beneficios sociales en favor de la democratización, participación e inclusión de la sociedad en sus procesos de producción, pues los resultados han sido realmente pocos. La progresiva democratización de la producción de cine ha ido soltándose por momentos pero nunca de manera profunda.

Lo que está en disputa es el *Estado Social de Producción Cinematográfico* futuro, que en cada lugar tiene una complejidad diferente y específica y, por lo tanto, no hay recetas generales para aplicar. La batalla por la producción del imaginario social estará en todas partes y habrá que librarla en cada sitio.

Reconocer estas corrientes y tensiones profundas al interior del cine, nos abre a un panorama de alerta y expectativa. Cada sociedad deberá embarcarse en la resolución particular de las conflictivas sociales propias, que aún siendo locales afectarán al conjunto del cine.

Progresivamente debería ser toda la población la que forme parte de este nuevo *Estado Social de Producción* y gestión de las películas.

Ahora bien, esta cinematografía emergente, sin una política que la ampare, puede perder el poder de su novedad y valor. No hablamos aquí de una política de control, sino de una política que ampare y proteja la nueva cinematografía de las conocidísimas estrategias de fagocitación que el capitalismo audiovisual ha desarrollado en su primer siglo y seguirá poniendo en marcha en éste segundo en el que estamos.

## FÁBRICAS DE CINE SIN AUTOR

Sabemos que en el resto de sectores productivos, hay fábricas de todos los tamaños y que muchas veces empiezan como emprendimiento de unas pocas personas e incluso de una sola.

En el cine que imaginamos, en cualquier lugar donde haya un operador u operadora con cámara, ordenador y proyector, sea profesional o no, en disposición de hacer cine bajo *la Política de la Colectividad*, abriendo las operativas de producción y gestión a la participación de los habitantes del lugar, se estará originando potencialmente una Fábrica de Cine sin Autor.

Una Fábrica de Cine sin Autor es sobre todo una serie de operativas de fabricación social de cine bajo la dinámica de una Política de la Colectividad. Estas operativas dejan de responder a procedimientos privados, ocultos y elitistas, para hacerse públicas, participativas, incluyentes, comunes, operando colectivamente de forma horizontal en su relación social y cuyo ejercicio de gestión sobre la producción y los beneficios cinematográficos sean de responsabilidad común.

El criterio que determina la aparición y desarrollo de una experiencia social de Fábrica es la puesta en práctica de las operativas sinautorales que explicaremos más adelante.

Lo que determina que un colectivo esté caminando hacia la conformación de una operativa de Fábrica social de cine es el tipo de crecimiento y organización humana y productiva que se genera alrededor.

Humana porque como colectividad basada en sus vínculos sociales, locales, laborales, familiares, de vecindario, asociativos, etc., deberá crecer en una progresiva comunidad de conocimiento y respeto mutuo, aceptación y potenciación tanto de lo que diferencia como de lo que une y en la que se fomente el desarrollo de capacidades individuales para el trabajo colectivo, horizontal e inclusivo en torno al cine.

Productiva, porque esa profundización en los aspectos humanos de la colectividad debe incidir en la mejora de la producción cinematográfica aprendiendo el cine a base de hacerlo, entrenándose en el debate crítico y creativo, la elaboración de narrativa común, la participación activa en los rodajes, los montajes y el trabajo de edición, gestión y representatividad social de las películas, etc. La producción social cinematográfica deberá mejorar, al fin y al cabo, la capacidad humana de ver y oír a los demás, relacionarse con su paisaje, sus problemáticas, sus sueños, sus ideas a través de la producción de películas.

La materia prima de estas fábricas, no será el dinero que busca su reproductibilidad. Lejos de la subjetividad privada inversora y profesional que determinó el cine en su primera historia, su materia prima son las personas que, organizándose productivamente en torno al cine, buscarán materializar su visión y ficción del mundo.

Todos los oficios propios de la actividad cinematográfica podrían llegar a realizarlos personas de una localidad determinada apoyados por profesionales del sector a su servicio.

Estas Fábricas deberán funcionar en Sistemas de Estudios Abiertos, siendo éstos el espacio de coordinación de los procesos de producción y gestión. Sitios abiertos a la integración activa de cualquier persona de la localidad mediante procedimientos precisos.

Cualquier lugar donde haya una persona con las herramientas actuales de producción y exhibición audiovisual, si se concibe como un lugar para la producción común y la participación abierta de cualquier persona, es un Estudio Abierto.

Debemos forzar la imaginación para poder concebir un panorama social de producción totalmente diferente al que diseñaron las dos políticas de producción que han determinado el Cine hegemónico. Si al viejo modelo de producción le correspondían sistemas cerrados, privados, herméticos, restringidos y elitistas, concebidos como propiedad de sus realizadores e inversores, debemos pensar en un nuevo estado industrial basado en Sistemas de Estudios Abiertos, públicos, participativos, inclusivos y de beneficio social colectivo.

Para que las sociedades avancen hacia otro estado de producción bajo esta política, es urgente habilitar espacios, operativas y presupuestos que creen mínimas infraestructuras donde la población común pueda entrar en contacto con la producción y gestión cinematográfica y con un tipo nuevo de profesionales del cine que estén a su servicio. Los Estudios Abiertos no son otra cosa que espacios habilitados y equipados para las tareas que permitan la emergencia de la narrativa social, la preparación de rodajes, las tareas de montaje y postproducción y las actividades y gestiones de distribución y comercialización de las películas a cargo de la propia población que se organice en ellos.

## **FÁBRICAS SIN DUEÑOS EN UNA SOCIEDAD EN RED**

Tal reorganización del sistema audiovisual conocido necesita de un gran esfuerzo operativo e infraestructural que ofrezca modelos de producción diferentes al que conocemos.

De dichas Fábricas emergerá constantemente material cinematográfico que constituirá la base de una industria de cine ciudadana sin monopolios privados y alimentada por la producción autónoma de los diferentes enclaves locales de producción.

Industrias desde los Plató-mundos, sin estéticas ni formas pre-determinadas por la inversión o la profesionalidad, sin condicionamiento exclusivo de mercado, en definitiva, sin la esclavizante estandarización de la élite cinematográfica. Fábricas atravesadas por los asuntos de la vida alimentando los asuntos del cine, los paisajes que habitamos convirtiéndose en lugares cinematográficos, los propios habitantes deviniendo en “gente de cine” .

*La Política de la Colectividad* no tiene el objetivo de que toda la población se vuelva profesional de lo audiovisual de manera individual, asunto, por demás, impracticable.

La fabricación de todo tipo de documentos audiovisuales y cinematográficos que pretendan reflejar a una sociedad son un asunto de responsabilidad común.

La edificación de un nuevo estado industrial no puede basarse en viejos altruismos militantes, vocaciones heroicas o activismos emocionales que duren lo que su tiempo de ocio o posibilidades limitadas de compromiso. Se hace urgente la necesidad de planes de largo aliento que permitan una reorganización de los sistemas actuales de producción de cine.

Cualquier profesional de la imagen tendría que ejercer su oficio, remunerado como el de un enseñante o un médico. Pero también la actividad de la gente común debería ser considerado como un trabajo en su justa medida de participación. Cualquier persona tiene el derecho a gozar

de condiciones mínimas para libremente realizar con otras personas su mundo cinematográfico, contando asimismo con un grupo de profesionales a su disposición.

Cuando tenemos que hacer una casa recurrimos a un arquitecto que entendemos que no se convertirá en el dueño de la casa que construyamos. Cuando tenemos un problema de salud recurrimos al personal médico que no se convertirá en el propietario de nuestro cuerpo. En una democracia mínimamente sana, las instituciones públicas nos ponen maestros, trabajadores sociales, psicólogos para atender cierto tipo de necesidades pero no se habla de nuestra salud imaginativa audiovisual, más aún cuando vivimos inmersos en un mundo cuyo funcionamiento cultural tiene una altísima dosis de audiovisual. La creación de la propia imagen del mundo, es también un derecho.

La práctica del cine es un espléndido y necesario entrenamiento de la imaginación y la reflexión crítica, ya que pasa por la corporeidad, por procesos escénicos, por la documentación audiovisual del entorno, por el saber mirar, saber escuchar, por un ejercicio de lucidez sobre nuestra percepción auditiva y visual, por procesos de narratividad a partir de la propia vida, por ejercicios de imaginación que pueden desarrollar ficción social y poner en pantalla las formas de vida que imaginamos, como un poderoso ensayo que nos anticipe a vivirlas.

## **DEL MERCADO CINEMATOGRAFICO AL SOCIALISMO AUDIOVISUAL DE INTERCAMBIO**

Muchas son las posibilidades abiertas si nos planteamos un socialismo audiovisual que haga emerger el cine desde la base social de la gente.

El Cine XXI que se puede vislumbrar va a ir democratizando la producción y gestión de películas hasta convertirlo en un masivo acontecimiento social, donde el valor de uso sustituya a su valor de negocio y reubique su valor social, político y estético proveniente de la gente como centro y motor de su actividad.

El cine debe dejarse atravesar por el interminable y fascinante intercambio de materiales audiovisuales que ya existe, sin la tiranía del monopolio sobre la distribución y la exhibición. Un mercado social donde podremos compartir películas propias, apreciar de primera mano la voz y la imagen de diferentes grupos de personas en sus procesos de construcción colectiva de imaginario, conocer sus intereses, sus sueños, sus fantasías, sus lugares, sus aspiraciones, sus conflictos a través del cine que realicen.

El Cine XXI emergiendo de entre la gente, proporcionará una oportunidad terapéutica social por apropiación y trabajo sobre la propia imagen, amplificación de la percepción sobre el propio entorno vivido como plató, y permitirá nuevas experiencias humanas entre personas cercanas que podrán ser protagonistas de sus propias películas.

El Cine XXI será un laboratorio de formas de vida ensayadas y revividas. Permitirá otra experiencia social de la memoria al poder revivir vivencias pasadas y hará aflorar narrativas sociales sobre la identidad local, cultural, política de las personas en su propio escenario de vida.

Toda esta serie de beneficios ya presentes en el cine, podrán democratizarse. Luego de un siglo, resulta absurdo seguir anclados en la atención a la experiencia cinematográfica de las

minorías que cuentan sus experiencias como si fueran manjares, cuando sabemos que existen las condiciones de que la población en general pueda sentarse en la mesa de aquellos viejos comensales y disfrutar de sus mismos placeres.

## 8 CINEASTAS Y PROFESIONALES. EL SUICIDIO AUTORAL

*“He aprendido que es imposible trabajar para el cine o hacer de él el objeto de una discusión provechosa sin tener en cuenta el sistema en cuyo ámbito se producen las películas; y, basándonos en esta premisa, será asimismo imposible dejar de considerar las bases sobre las que dicho sistema se apoya, el proceso de su evolución, los móviles que lo sustentan y los intereses a los que sirve, el tipo de cine que este sistema produce y el tipo de cine que lo hace posible...”*

*...“Aquí ya no se trata de derechas o de izquierdas, se trata de una camarilla totalmente carente de tendencias, de un mundo de palabras huecas y autocomplacencias, relegado a un limbo político (cosa inevitable, desde el momento en que las mismas personas escriben indiferentemente para todos los periódicos)...*

*De vez en cuando, se esboza un gesto, se hace una alusión que aparentemente plantea cuestiones del mundo exterior pero, en realidad, las referencias son tan solo a obras de otros colegas, al alcohol o a las pequeñas manías del autor. Las ideas ya están completamente alejadas de la vida de la colectividad y el único público que se considera digno de atención está constituido por esos pocos liberales cultos que, lejos de hallarse desconsolados, están incluso halagados con la idea de pertenecer a una minoría...”*

Lindsay Anderson. *Manifiesto de los jóvenes airados*, 1956.

*“Porque parece que existiera una relación “heisenbergina” entre todo cineasta y lo que filma: no puede colocar su cámara ante ello sin modificarlo, porque lo que filma es profundamente extraño a los artificios inherentes a sus instrumentos; lo que filma es la vida.”*

Noel Burch. *Praxis del Cine*. Libro publicado en 1970.

No parecemos descubrir nada nuevo.

Una pregunta recurrente que se nos hace una y otra vez: ¿Dónde quedan los cineastas y profesionales del cine en todo este nuevo panorama? ¿Dónde quedan los autores?

Un profesional del cine es aquel que se ha tomado su tiempo para estudiar la historia cinematográfica anterior, sus operativas, sus aciertos y sus límites, sus perversidades, sus glorias. Y que ha aprendido el oficio práctico de hacer películas o de aportar una dimensión específica en la construcción de las mismas.

Como en todo oficio, la dedicación a esta tarea de hacer o participar profesionalmente en la creación de films le otorga un capital de saberes y unas habilidades técnicas.

Pero: ¿Al servicio de quien pondrá esos saberes y prácticas aprendidas? ¿Al servicio de las industrias y los enclaves de la mecánica capitalista enmarcados, dentro de un plan de negocios, según los modelos de producción del siglo pasado? ¿Al servicio sólo de su expresión personal de autor? ¿Podrán ponerse también al servicio del común de personas, del resto de la sociedad. A ese afuera de la producción de cine?

La necesidad de subsistir de su trabajo, hasta el momento presente, lleva a los profesionales del cine, como es obvio, a vincularse laboralmente en las plataformas de cine y televisión o cualquier otro enclave de producción audiovisual habitual. A lo sumo, se aspira a realizar proyectos personales esperando que las migajas caigan de la mesa de la gestión del dinero público o privado si hablamos de una realidad española que es desde la que escribimos.

Por tanto, a las nuevas generaciones de realizadores se les entrena para alimentar con su oficio estos modelos de producción, en dependencia de sus inversores, de los imaginarios de sus profesionales o productores y muchas veces con la fantasía de alcanzar aquellas caducas formas de estatus social heredadas de estos modelos de producción. Aunque existen otros enclaves más independientes sabemos que son bastante escasos.

Como hijos de un sistema de producción, la mayor parte de quienes reciben esta formación construyen su identidad profesional pensando en esos enclaves.

Nadie trabaja en el cine o en la televisión. Se trabaja en los proyectos específicos en propiedad de unos directivos y sus colegas, portadores de una ideología, unos intereses, unos compromisos financieros, una actitud política, una idea de la cultura, de la estética, de la sociedad y de la economía, que son particulares, privados.

Sería lógico que los y las nuevas profesionales que no quieran trabajar bajo estas operativas (ya es sumamente difícil trabajar en ellas) pudieran optar por trabajar en otros modelos de producción, otros modelos de Fábricas como los que planteamos aquí.

Si éstos existieran, si fuéramos capaces de edificarlos, los profesionales podrían y deberían recibir un salario medio como el de cualquier profesional, por poner sus saberes al servicio de la población. De esta manera abriríamos, sin duda, un horizonte nuevo para el cine y para el de sus profesionales.

No es incompatible el hacer autoral con la función y ética política de un cine realizado desde, con y por la colectividad. Al mismo tiempo que practicaran asalariadamente su oficio como servicio social cinematográfico, podrían seguir desarrollando las propias creaciones personales. Lo insostenible es que sigamos encarcelados en una *monofórmica* manera de vivir y producir el cine, obstaculizando e incluso asfixiando cualquier forma diferente de hacerlo.

Bajo una *Política de la Colectividad*, el nuevo perfil profesional surge de abandonar las prácticas elitistas, individualistas, de mero narcisismo expresivo para trabajar la producción de películas bajo mecánicas colectivas, dentro de un cine comprendido como entorno social de creación común. Profesionales que estén dispuestos a cometer un Suicidio Autoral que mate al viejo autor que ha aprendido para abrir su práctica al común.

Sin Autor no significa sin autoría. Significa sin ese viejo Autor en cuya denominación hemos depositado toda la propiedad privada, minoritaria y elitista del cine.

## **SINAUTORÍA Y SUICIDIO AUTORAL. DEL VIEJO AUTOR A LA AUTORÍA COMÚN**

El suicidio autoral es la renuncia voluntaria por parte de cualquier realizador o profesional del medio audiovisual o el cine, al poder propietario adquirido por su estatus profesional, directivo o inversor. No reprime su expresión personal. La erradica cuando trabaja en colectividad. La somete para que sus conocimientos y técnicas sean un servicio.

Se renuncia al privilegio y exclusividad de ejercer en solitario la autoridad y propiedad sobre las decisiones de producción y gestión de las películas. Se renuncia con la intención de ceder dicho poder al resto de las personas para crear una zona social que permita la emergencia plena del imaginario, las necesidades y las aspiraciones comunes. La sin autoría es un atentado directo a la propiedad intelectual que las élites técnico-empresariales ejercen sobre el capital filmico con el que se construyen las películas, su producción y su explotación. Un acto cultural kamikaze.

Llamamos capital filmico a todo lo que se pone en juego para realizar películas: dinero, tecnología, personas, lugares, tiempo, ideas, sentimientos, intereses, saberes y cosas.

El suicidio autoral es una decisión puramente política que busca acabar con los métodos de la vieja autoría para provocar, desde la propia profesionalidad del cine, la democratización efectiva de los procesos cinematográficos.

Definimos lo autoral como aquellos aspectos referidos al poder y la propiedad que violentan/impiden la autoría social como potencia común.

Definimos autor como ese dispositivo de personas (individual o grupal) que ponen en marcha procedimientos de cine decidiendo en exclusividad sobre todos los aspectos de la creación y la gestión de obras.

Las personas de este dispositivo operan como Autor cuando son quienes tienen:

- a) Poder y propiedad sobre hacer o no una película.
- b) Poder y propiedad en la casi totalidad de las decisiones que se toman en la realización de un film.
- c) Poder y propiedad sobre la gestión y explotación de la película.
- d) Poder y propiedad sobre la defensa pública de esa creación como si fuera propia.

Como es de imaginar, lo autoral ha estado repartido entre algunas funciones específicas dentro de los roles y funciones que el cine ha desarrollado.

El poder lo han ejercido sobre todo inversores, productores y directores, y en menor o diferente medida actores y actrices alrededor de los cuales ha girado el resto del entramado de creación y explotación.

Este es el poder y la propiedad que cualquier cineasta joven hereda automáticamente cuando se erige, por formación, adquisición práctica o simple herencia del oficio, el cineasta o profesional del cine. Poder y la propiedad que aceptamos como naturales al cine. Así también lo entiende la gente.

Así se constituyó la diferenciación social entre la clase productora (poder y propiedad de creación, uso y explotación) y la clase espectadora (facultad de contemplación y consumo) de sus obras.

Todas las demás profesiones del cine desde un eléctrico a un ayudante de dirección, desde el encargado del catering al director de fotografía, han estado siempre en torno a esos roles de propiedad que conforman las pirámides de creación y gestión de películas.

Es imposible que este cambio pueda darse si no pensamos en una nueva organización del trabajo cinematográfico. Es necesaria una refundación de las prácticas industriales y profesionales

privadas para poder sustituirlas por plataformas de producción locales abiertas a la libre participación de las personas que, organizadas en torno a sus profesionales o directamente sin ellos, puedan dirigir y gestionar sus representaciones. Plataformas donde puedan acudir diferentes grupos de personas, de diferentes edades y características para familiarizarse con la realización y gestión del cine, donde esta actividad tan fascinante termine por naturalizarse como cualquier otra actividad de utilidad social.

Una práctica sinautoral que se enmarque en una *Política de la Colectividad* puede desarrollar nuevas funciones cinematográficas:

- a) *Promover en sitios específicos, entre personas concretas, la organización social que permita la confección de películas.*
- b) *Transmitir en el hacer compartido e inmersos en la realidad local, sus conocimientos técnicos y saberes teóricos que posibiliten la realización de películas.*
- c) *Fomentar un tipo de relación social no elitista. Sus conocimientos pertenecen a todo lo que le antecede en el cine pero también a la gente con la que convive. Su función es de servicio ante aquellos problemas técnicos, narrativos, estéticos que aparecen en el desarrollo de cualquier película.*
- d) *Provocar prácticas sociales inhabituales: escuchas de materiales sonoros, ejercitación de la capacidad de ver materiales visuales, desarrollo de procesos de decisión colectivos sobre qué grabar, cómo, dónde, a quién y por qué.*
- e) *Abrir espacios de debate sobre la memoria social y particular de las personas y lugares ante la posibilidad de volver cinematográficamente sobre sus vivencias.*
- f) *Abrir espacios compartidos de ficción, que permitan ampliar la imaginación a nuevas formas de ver y vivir el mundo.*
- g) *Exhibir sus propias creaciones de autor como devolución a la vida local, a las personas que habitan sus lugares, como "material estético de uso común".*
- h) *Ayudar a desarrollar capacidades latentes de narración colectiva.*
- i) *Fomentar la recuperación y debates sobre historias y relatos propios que se transmitirán entre grupos y generaciones diferentes.*
- j) *Contribuir a la existencia de un banco documental local que asegure a generaciones futuras conocer su pasado viendo a sus protagonistas, su sitios, su voz, sus preocupaciones y sus formas de imaginación.*

Cualquier realizador que opere bajo la *Política de la Colectividad*, no es más que un profesional que coordina la manera en que la complejidad de lo cinematográfico circula entre la gente, emerge de ella y les permite vivir, quizá, mejor.

## **EL VIEJO AUTOR EN LA POLÍTICA DE LA COLECTIVIDAD**

Resumimos la postura:

- a) No estamos en contra de los y las autoras como personas ya que creemos en el derecho a la expresión individual por medio del cine así como de la colectiva. Pero son dos mecánicas de producción de imaginario diferente. Reivindicamos más bien el derecho y la responsabilidad colectiva de que la gente pueda organizarse para crear su propia representación cinematográfica y audiovisual.

- b) Por tal motivo es que hacemos un llamado a la reubicación de las obras de Autor como una simple expresión personal, que no puede pretender erigirse en representación social sin que su obra se vea atravesada por una colectividad específica. Para que ésta pueda sentirla suya, deben estar claros las operativas por las que el resto de personas podrá intervenirla y apropiársela.
- c) La obra de un autor es un material estético surgido de su subjetividad personal. La cultura actual funciona con una política de diferenciación social. Se respeta esa subjetividad por la plusvalía que genera y su valor va vinculado a la notoriedad, exaltación del personalismo, el mito de la soledad iluminada y profética, el ocultismo sobre su producción, la mayor facilidad de su rentabilidad en una sociedad basada en el evento y la exhibición de obra.
- d) El oficio de Autor, es, sencillamente un oficio más y menor dentro del conjunto social.

Nuestro enfrentamiento no es con personas sino con Políticas de producción cultural y cinematográficas.

Somos amantes del cine y nos reconocemos y alimentamos de muchas obras pertenecientes a las dos políticas pero pensando en las sociedades actuales, las concebimos como experiencias insuficientes a la hora de otorgarnos experiencias que nos emancipen de nuestras formas capitalistas de estar en sociedad.

Todos los saberes que nos ha dejado este primer siglo de cine, pueden ponerse ahora al servicio de la imaginación común.



## 9 LAS PELÍCULAS

Los prototipos de sistemas de realización han ido variando a medida que la actividad cinematográfica se fue desarrollando. A su vez, si se examinara la forma de trabajo de cada director, encontraríamos una amplia variedad de formas de fabricación de las películas.

Tomando de referencia unos apuntes del libro *La Cultura del Cine* de Vicente J. Benet y solo a modo de ejemplo, podríamos enumerar del sistema industrial unos rasgos que ilustran la evolución del paradigma hegemónico. Según este autor, entre 1906 a 1907, predominó “sistema de operador de cámara” donde el cameramen, el operador es el responsable absoluto de la producción. Entre 1907-1909, ante una mayor complejidad y extensión de las películas aparece la figura del director, con funciones parecidas a las del director de teatro. El cameramen se dedicará más a funciones técnicas vinculadas a la cámara. Es el “sistema de producción de director”.

De 1909 y hasta el enorme crecimiento de la industria tras la Guerra, la demanda de películas crece y las compañías potencian la producción autónoma para cubrir la demanda. El director puede explorar y experimentar con cierta independencia. Aparecen la Universal, Warner, Fox, Metro y Paramount y se instala el “sistema de equipo de director”. A partir de los años veinte Hollywood se va convirtiendo en el centro de producción y del imaginario del cine. Se consolidan sus vinculaciones a la banca y la bolsa de Nueva York, el dominio del mercado internacional, su negocio paralelo (promoción, estrellas, publicidad, revistas de fans, etc.). Las bases de la gran industria están a tope y aparece el “sistema de producción central”.

La complejidad del gigantesco negocio lo lleva a la taylorización que afectó a los demás sectores industriales: diversificación, especialización y eficacia en la planificación del trabajo. Aparece la figura del ejecutivo cuya función es hacer cumplir los objetivos de las distintas secciones de la compañía. Tomará las decisiones finales de producción y sus prioridades se dirigirán hacia el mercado. Tanto la distribución como la exhibición pasarán a formar parte de la estructura de los grandes estudios.

En 1931, el esplendor de los grandes estudios y con las cinco cabezas visibles del negocio (*RKO, Metro-Goldwyn Meyer, Twentieth Century Fox, Warner Bros y Paramount*) que producían sus películas, tenían sus canales de distribución y propios cines para exhibir en las grandes capitales y aparece el “sistema de equipo productor”. Se delega en la responsabilidad en productores asociados que controlarán varios proyectos a la vez sobre un género determinado, con sus equipos, estrellas, etc.

Entre 1947-1957, siempre según el autor, se da el fin de la estructura monopólica y la infraestructura de los grandes estudios se hace insostenible. En lugar de que las compañías contaran con todo lo necesario (materiales, infraestructura, plantilla de artistas) se contrata todo para cada proyecto de película y durante un corto plazo. Es el “sistema de equipo de conjunto”.

Solo hacemos este minúsculo repaso ejemplificador para ver que la producción se ha ido adaptando a un tipo de intereses en el caso de la industria. La diversificación y deslocalización del sistema industrial seguirá en la segunda mitad del siglo mutando y adaptándose a las propias

condiciones de mundo del trabajo. Lo importante a destacar es que el repaso de los sistemas de realización a lo largo de su historia, nos permite ver una amplia variedad de métodos de fabricación.

La realización basada en el sistema de autor, dio igualmente muestras de que cada director desarrolló su trabajo de manera muy personal y no necesariamente siguiendo patrones estándares.

Lo que consumimos en una película, no es solo material audiovisual sino, algo quizá más imperceptible. Por nuestros ojos y oídos entra toda su operatividad financiera y su lógica de negocio. Eso que vemos, no existiría sin todos los procedimientos que suponen.

Y los manuales de creación no dejan de formar en estos sistemas, ya que lo que se busca fundamentalmente es mano de obra barata que renueve progresivamente las plantillas de sus enclaves de producción. En los años 60 la ruptura del monopolio industrial volverá a los orígenes y la emergencia de la producción independiente no hará otra cosa que rebelarse contra tal tiranía de producción para asumir que un solo operador (primer sistema cinematográfico), o dos personas (segundo sistema), o un equipo reducido de personas, podían perfectamente hacer cine.

Lo que fundamentalmente se pierde en el delirio de quien asume los retos industriales, es esa relación artesanal que siempre ha tenido el cine para resolver sus proyectos. Parece que se tratara de ver cómo conseguir esos medios y esa cadena humana que dicen que se necesita para hacer una película olvidando un principio fundamental de realización: ¿De qué manera podemos filmar lo que queremos con los medios que tenemos a disposición? Los sistemas han convivido siempre entre sí y lo importante siempre ha sido madurar la relación directa entre medios disponibles y proyecto deseado.

Y podemos repasar el infinito anecdotario de problemas que tanto en el sistema industrial como el de autor han tenido los diferentes equipos y cineastas para lograr que funcionaran sus ideas. Pero muchas veces, las ideas de películas, vienen contaminadas por esa cadena de producción aprendida, porque tales ideas provienen del cine y no de la realidad. Si cuando nos ponemos a pensar en nuestra película nos asaltan aquellas construcciones hechas por el sistema de producción central, resulta lógico que para lograrlas, pensemos en la necesidad de los medios que se requirieron para crear dichas escenas.

La variabilidad en los métodos de trabajo que ha tenido y tiene el cine y que merecería un trabajo aparte, nos posibilita pensar que en las condiciones actuales de producción y dentro de una nueva política de la colectividad, tenemos la obligación y la necesidad de reformular, una vez más, los métodos de trabajo, sin estar sometidos a los procedimientos hegemónicos. Es desde esa reflexión crítica desde donde definimos una serie de conceptos para pensar libremente las operativas de realización de las películas desde la perspectiva de su democratización.

## **PORQUE ... ¿QUÉ ES UNA PELÍCULA?**

En una publicación de 1967 Glauber Rocha recuerda así una anécdota sobre *Viento del Este* (Vent d'Est, 1969) de Jean Luc Godard cuando el productor Cineriz había pedido al cineasta francés un western en el que había invertido más de 100.000 dólares. Recordando el visionado de aquella película escribe lo siguiente:

*“Vi la película en una primera y secreta sesión, al lado del productor y de un abogado... En la primera media hora se encendió la luz y el abogado, blanco, dijo: “¡Estoy de acuerdo con las palabras de Godard, pero esto no es una película! ¡Cineriz va a iniciar un juicio!. En ese momento le respondí:*

*-Escuche doctor, la definición técnica de película es una determinada cantidad de negativo impreso y con sonido. Científicamente la película existe.*

*El abogado me respondió:*

*-Soy un hombre práctico. ¡El juez va a juzgar esta causa y va a decir que esto no es una película!*

*Ahí le respondí al abogado:*

*-Doctor, no existe ninguna legislación que diga qué es una película en términos estéticos. ¡Si un juez dice que esto no es una película, usted apela!*

*En medio de esta conversación, la luz se apagó y apareció una imagen en la cual Godard entra con su voz de pastor protestante y pregunta “¿Qué es una película?”. El abogado larga una carcajada y Godard continúa sobre una imagen que muestra a Gian Maria Volonté montando en un caballo y arrastrando a un indio por la campiña... La escena que estábamos presenciando es la escena clásica de un western producido en Hollywood: un oficial de caballería americana torturando a un indio...”.*

## **PREPRODUCCIÓN: EL CINE COMO ENCUENTRO SOCIAL. NUEVO CONTRATO CINEMATOGRAFICO**

En la producción convencional del cine, todo nace con un proyecto de película donde la empresa productora se plantea la viabilidad económica, comercial o de puro interés intelectual, narrativo, estético o social de una idea, una sinopsis o un guión de alguien.

Bajo *la Política de la Colectividad*, una idea de cine no es una idea de cine sino una idea de encuentro social, una experiencia que crea el acuerdo de organización entre quienes se disponen a hacer un film. El encuentro social entre el equipo de realización y una colectividad determinada de gente que con los medios a su alcance, sean los que sean, tomarán la decisión de comenzar la aventura cinematográfica. Encuentro que puede venir por requerimiento de cualquiera de las partes y no necesariamente del equipo de realización.

El propio proceso de pre-producción es registrado de la manera más conveniente, y cualquier material generado en esta primer fase, puede ser incluido como material del film.

Lo que se forma entonces es un campo de creación social cinematográfico movido por la intención de hacer y gestionar juntos una o varias películas de su propia producción. Aparte del producto final hacia donde tenderá el trabajo, el propio proceso social es ya acontecimiento cinematográfico.

La película es todo lo que se hace para construirla, todo lo que ella produce como representación y a la vez todo lo que su deriva pública genera. El cine es también y en igual valor toda la experiencia vivida en torno a su producción y gestión.

El corte final de una película es solo la elección arbitraria y subjetiva que la colectividad formada, en un momento de su creación, decida definir como acabada.

En los viejos esquemas de producción, la película es el resultado de una depuración del material rodado y en función de lo que sus profesionales y/o inversores deciden. Una selección que responde a una subjetividad particular, privada.

Ese encuentro social, la pre-producción, está cargado de personas con historias, con visiones de la vida, experiencias, memoria, imaginación, sentimientos, ideas, lugares, situaciones, etc., que empezarán a vivir la experiencia cinematográfica bajo las cámaras y que una vez registrados, pueden resultar hasta más interesante que la ficción final que se planifica. Las elecciones dependerán de la colectividad y sus decisiones.

Durante la pre-producción, la gente común deciden transformarse en “gente de cine”.

### **GUIÓN: DESAPARICIÓN DEL CONTROL MONETARIO SOBRE EL IMAGINARIO SOCIAL DOCUMENTOS FÍLMICOS, GUIÓN AUDIOVISUAL, FILMOGRAFÍAS**

El cine nació sin ese guión que conocemos actualmente, aunque una sucesión de imágenes en movimiento, al representar la duración de las cosas, siempre tenga narrativa.

Este guión actual, tan tiránico y aparentemente imprescindible, según nos cuentan, se fue afianzando hasta hacerse más preciso y como necesidad casi lógica de control presupuestario de la producción, como necesidad de anticipo del trabajo en que se debía especificar cuántas escenas tendría, qué diálogos, cuántos actores y actrices. Fue en gran medida una forma de poder anticiparse al presupuesto necesario, la duración del rodaje, el tratamiento de la temática, etc. Luego, también se ha desarrollado como oficio necesario que organiza previamente las ideas de quien tiene en mente una película y debe compartirla para estudiar su viabilidad.

Dentro de una *Política de la Colectividad*, no es necesario ningún control anticipado de lo que va a suceder, de hecho, es el obstáculo mayor para un comienzo. El guión emerge de un debate común sobre las necesidades temáticas, los asuntos de vida o lo que se atreven a imaginar sus participantes.

La tecnología digital nos permite rodar la misma construcción del guión como parte de la película y, al mismo tiempo, como documento audiovisual progresivo. Este tipo de documento funcionará también como un primer material donde las personas puedan comenzar a conocer, al verlo, el potencial de su imagen y su voz, de las imágenes y los sonidos que imaginan. Una especie de terapéutica cinematográfica inicial. Retratos sobre el funcionamiento colectivo, el tipo de relaciones que se entablan, memoria audiovisual de las ideas narrativas que allí surgen.

La necesidad de un guión puede o no surgir en el propio grupo según sus propias características. Para grupos que tienen limitaciones de tiempo, por ejemplo, someter a las personas a la creación de un guión técnico o narrativo previo al rodaje si ya han definido la película que imaginan, es un obstáculo para su realización. Otras veces, llega a ser el propio grupo el que utiliza ciertas técnicas de guión, como necesidad propia de ordenar sus ideas.

La experiencia nos muestra que el aprendizaje de un guión es parte del oficio dramático y que una persona cualquiera, salvo que tenga cualidades innatas, tendrá muchas dificultades para interpretarlo.

La forma de trabajo más habitual pasa por una puesta en situación bien consensuada y la improvisación de los diálogos bajo ciertos pilares precisos acordados por el común.

## **NO-DIRECCIÓN. EL VACÍO DE DIRECCIÓN COMO MOTOR DE LO COMÚN**

En *La Política de la Colectividad* no existe un director que concentre en él todas las decisiones sino alguien o algunas personas que facilitan el desarrollo del acontecimiento social en que se convierte el cine. Quien coordina, no toma decisiones en solitario, sino que colabora en la moderación de los debates de guión, las puestas en situación, gestión de los rodajes, etc. Esa persona y su equipo offician muchas veces de montadores de documentos y películas borradores para ir generando narrativas. Así mismo, quienes offician de NO-directores irán cubriendo aquellas tareas para las cuales no haya gente de la colectividad interesada.

La tarea de NO-dirección busca asegurar la transmisión y circulación crítica de saberes cinematográficos entre profesionales y no profesionales. Debe asegurar la libre rotación de funciones a medida que aparezca el interés de las personas por los diferentes oficios.

La NO-dirección, es una “función de testigo cinematográfico” por excelencia. Quienes la ejercen siendo profesionales y conociendo el pasado cinematográfico y los secretos del oficio, tienen una privilegiada función y responsabilidad de ser vaso conductor entre la memoria del cine y la reinención social del mismo que se produce en cada experiencia. Cada experiencia de cine, actualiza y puede potencialmente reinventar el cine en su conjunto.

La NO-dirección irá ofreciendo diferentes soluciones técnicas y estéticas, mostrando ejemplos de resoluciones provenientes de la memoria del cine y reflexionando profundamente sobre las nuevas miradas y soluciones que los colectivos encuentran.

La eficacia en la transmisión del saber consiste en liberar y no aplastar la imaginación social y sus soluciones técnicas, estéticas y narrativas.

## **EL RODAJE COMO SITUACIÓN Y LA CRISIS SOCIAL CREATIVA**

El rodaje es la materialización de unas ideas que una colectividad pone en acción frente al cuadro de la cámara.

Habitualmente, ese rodaje tiene una organización jerárquica. El director y su equipo se encargan de tomar las decisiones.

En *la Política de la Colectividad*, el rodaje se decide colectivamente. Cuando alguien se ha podido imaginar con precisión el desarrollo de una escena, nadie mejor que esa persona para que pueda coordinarla. Si unas personas reviven una situación en su propia cocina, quién mejor que ellos para que indiquen cómo desarrollarla, qué movimientos realizar, cuáles pueden ser los diálogos, desde dónde filmar. Si esas mismas personas están creando una ficción, ¿quiénes mejor que ellas para ir expresando y dirigiendo lo que imaginan? Las personas no profesionales suelen asumir con mucha facilidad gran parte de estas tareas, siempre que se les deje libertad para afrontarlas.

La situación de rodaje es registrada con la misma importancia que la escena interpretada. La ficción será un elemento más dentro del situación del rodaje.

Debe haber como mínimo dos cámaras para que al menos una pueda seguir el proceso en su conjunto.

## PERSONAS, INTÉRPRETES, PROTAGONISTAS

En *la Política de la Colectividad*, la cámara ha girado su objetivo al inagotable acontecer de lo social. Ha dejado atrás los espacios cerrados del imaginario productor, sus lugares herméticos y controlados por el dinero y la profesionalidad. Las vidas y sus aconteceres tienen la posibilidad de protagonizar la pantalla explosionada de cine.

Podemos definir tres tipos de Vivencias Fílmicas o interpretaciones para ser filmadas.

### REVIVIR LA VIDA

Se puede revivir una experiencia pasada, reconstruirla en todos sus detalles con el objetivo de que sea filmada, planificándola como ejercicio de sus protagonistas por indagar audiovisualmente en aquellos momentos de vida que quieran volver a explorar. Se trata de una posibilidad, muy terapéutica, de reconstrucción los recuerdos de su memoria emocional, audiovisual y sonora. Una forma de *volver a tomar conciencia del propio pasado*, utilizando la operativa cinematográfica como herramienta.

### DOCUMENTAR EL PRESENTE

El cine directo y el formato documental siempre nos han permitido el registro espontáneo de la vida. Filmar el presente, permite el análisis posterior de lo vivido. Volver a las imágenes para ver, para elegir, para descartar, para mejorar actitudes. Apropiarse del sistema de gestos, de las formas de relacionarnos y comunicarnos. El visionado progresivo de documentos fílmicos con tomas directas, permite muchas veces avanzar desde la simple observación a una ficción naturalizada. Las personas, al verse en pantalla, suelen ir exigiendo cambiar las escenas, corregirlas, dirigirlas hacia otro lugar. Es una oportunidad para elegir y hacer más eficaces los cuerpos en relación, el propio acontecer.

### ENSAYAR EL FUTURO

El cine siempre ha sido un entorno social temporal que ha ofrecido a sus actores y actrices la posibilidad de ensayar otras vidas, otras conductas, otras identidades, otras reacciones, otras tramas. Privilegio reservado al grupo reducido de gente del sector profesional. La historia del cine, no es otra cosa que la historia de ese privilegio.

En *la Política de la Colectividad*, cualquier persona tiene este derecho a vivir cinematográficamente lo que imagina, a descubrir resortes internos para afrontar y resolver situaciones que no ha vivido, a probarse en identidades y registros de vida totalmente diferentes a los de su propia existencia, a construir ficciones ajenas a su cotidianidad.

Un nuevo cine donde la acción es la puesta en activo de la propia gente a la que se le abren un nuevo campo de experiencias, verdaderos ensayos donde explorar que la vida puede ser diferente.

### CÁMARA

En el centro de toda la operativa cinematográfica siempre ha estado la cámara y sus propietarios. Sin cámaras no hay cine si atendemos a su origen y desarrollo vinculado a la fotografía. Hoy día, la imagen por ordenador está produciendo otro tipo de imagen cinematográfica sin necesidad del acto presencial de la cámara ante la realidad filmada.

Si establecemos la misma línea de lectura que hacemos sobre la dinámica de concentración y desconcentración de la propiedad de los medios de realización, es la cámara la que ocupa el centro. En sus orígenes quien poseía el cinematógrafo podía hacer cine. Quien no, tenía que buscarse la manera de adquirirlo o fabricárselo y sus costos eran inaccesibles para el común de la población.

Esta propiedad inicial de la cámara como objeto central necesario para la producción, se concentró en un conjunto de inventores y determinó ese *Estado Social de Producción* inicial que conformará la relación de producción del Siglo XX.

Hoy contamos con dispositivos de captura audiovisual de una grandísima variedad y en manos de una parte de la población cada vez más numerosa.

Los avances tecnológicos no se han detenido nunca pero es probable, que en la corta historia del cine, no haya habido unas circunstancias tecnológicas sociales parecidas a las de la época actual en cuanto a la posesión democratizada de las cámaras y la potencia creadora que eso supone.

Esta situación en la que estamos inmersos, ha marcado un complejo punto de inflexión donde la conciencia y posibilidades de su uso, aún están por ordenarse y aclararse.

Toda imaginación nos es hoy insuficiente para poder predecir el futuro del cine y como siempre, ese futuro se diseñará de acuerdo a lo que seamos capaces de gestionar y poner en práctica como sociedad.

Dos direcciones parecen dar sentido general a lo que vendrá si aceptamos que las dicotomías son útiles solo si nos ayudan a pensar.

Una. El cine puede seguir siendo más o menos lo mismo si esta democratización de la propiedad de las cámaras queda anclada en la vieja estructuración social del siglo XX basada en minorías productoras y masas espectadoras. Si la propiedad masiva de esas cámaras es tomada como una simpática anécdota, las minorías seguirán aprovechando la nueva tecnología para sofisticar sus creaciones, mejorar el negocio y afianzar el sector profesional y las masas espectadoras permanecerán contemplando sus creaciones como una mala simulación del cine que nunca llegarán a hacer.

Dos. Que se desarrolle una nueva relación social con la cámara que basándose en la propiedad masiva de los dispositivos y aparatos, democratice también los conocimientos que la primer historia del cine nos ha dejado y todos los usos sean admitidos como expresión del cine.

Producir y recrear audiovisualmente el mundo en que vivimos de forma masiva así como el mundo que somos capaces de imaginar, es la realidad que ya está entre nosotros.

En la batalla del cine lo que siempre ha estado en disputa es la conquista del imaginario social. No aportamos novedad. Formamos parte de esa batalla. Existen unas fuerzas que nos presentan mundos audiovisuales elaborados por determinados sectores de la sociedad, siempre minoritarios y existen por otra parte, las potencias imaginativas de las personas que conforman las sociedades y que nacieron de la estructuración del cine como discapacitados productores.

El motivo fundamental de esta parálisis espectadora ha sido el alto costo de inversión que supuso el cine, que dificultó la posibilidad de una experimentación generalizada de producir lo cinematográfico.

La enseñanza (el compartir saberes y prácticas) del cine adolece de dos graves defectos: el primero es no proponer en el sistema educativo prácticas que permitan con naturalidad hacer películas de una manera cercana, accesible, naturalizada, a pesar de las enormes facilidades de hoy día. El segundo defecto es que cuando decidimos enseñar el cine lo hacemos orientando el aprendizaje al cultivo individual. Como si quien recibe el saber debiera pensarse como futuro director o profesional de películas de manera individual: el guión es así, el montaje así, la dirección así, etc. Se enseña más bien la cadena de producción de cierto y limitado tipo de cine.

La democratización de la propiedad de los medios de realización, en particular de las cámaras, no encuentra correspondencia con una democratización del conocimiento cinematográfico, el cual se empeña en sostener un modelo de producción en crisis. Los fabricantes de aparatos nos ven como consumidores y dirigen sus campañas a que obtengamos a poco costo sus productos. Una vez consumado el acto, quedamos en el desamparo de su uso: nadie nos explica la potencia social, estética, narrativa, de dicha tecnología. La operativa capitalista valora los objetos por su adquisición y se despreocupa de su utilidad social. Pasamos de consumir películas a consumir aparatos para producirlas, pero seguimos sin producirlas o produciendo, en el caso de la gente común, un extenso anecdotario audiovisual doméstico sin mucha más elaboración.

## **VALOR SOCIAL DE LAS CÁMARAS**

### **LIBERTAD FORMAL Y CRITERIO DE REALIDAD**

Todos los registros de cámara son potencialmente válidos en una *Política de la Colectividad*.

Esto no supone la ausencia de criterio formal, sino la afirmación de un realismo extremo, por el que un material será válido en tanto único registro de un momento único sin importar el tipo y calidad de su fuente.

Estos materiales de cámaras se irán combinando según las necesidades del colectivo.

La estética no se rompe por una búsqueda de sofisticación autoral sino por ampliar los márgenes de una narrativa fílmica a todo tipo de capturas, de operadores y de contenidos. Tal tipo de exigencia originará diferentes sensibilidades perceptivas.

Tanto profesionales como personas no especializadas, son operadores de cámara del proceso cinematográfico si capturan un momento del mismo, sea cual sea su dispositivo de captura. Cualquier registro puede llevarse a una sesión de trabajo para ser compartida y debatir su inclusión o no en los diferentes cortes de la película.

Habrán dos tipos de sensibilidades y de composición en una colectividad formada por especialistas y no especialistas:

- De los registros profesionales surgirán imágenes más vinculadas a las del cine y televisión que conocemos, dado que su formación ha sido forjada para lograr cierto tipo de efectividad estética, formal y narrativa en este tipo de producción.

- De los registros no profesionales surgirán materiales (no necesariamente siempre) con una sensibilidad y composición de la imagen más cercana a lo que denominamos amateur, ajenos a la sofisticación profesional.

No se ejerce elitismo alguno sobre el material. La diferenciación social entre los que saben y no saben de cine, es eliminada. No hay primacía de un saber sobre otro. Se debe romper todo muro impuesto entre el uso común y el profesional de los registros de cámara.

Hacemos primar el criterio de realidad. Cualquier registro tomado en las circunstancias y el transcurrir del proceso cinematográfico, venga del operador que venga, es material potencialmente incluíble en un film, por su valor de realidad como registro de un momento, un punto de vista, un instante único.

No es una apuesta por una estética impura sino por la inclusión sin elitismo estético de cualquier tipo de material y de operador.

El registro de dos cámaras mínimas que proponemos reflejará indefectiblemente:

- a) Procesos de realidad obtenida con técnicas de directo. Material referido a la vivencia del encuentro y relación social del grupo durante las sesiones de trabajo, rodajes, montajes, etc.
- b) Procesos de realidad ficcionada colectivamente. Material referido a los contenidos imaginados y planificados por el grupo para la creación de planos, situaciones y escenas.

Todos son procesos de realidad.

## **MONTAJE Y PRESUPUESTOS PARA NUEVAS FORMAS NARRATIVAS**

### **Montaje intervenido**

Es aquel montaje que realizan los profesionales en privado para luego ofrecerlo al común. Aunque tome el carácter de una obra de calidad autoral, se ofrece al colectivo para ser de construido y debatido. La obra autoral es un “material estético de uso social y transitorio”, sometido a la decisión colectiva y para que posibilite una nueva creación. Necesariamente, un documento fílmico lleva a la construcción de otro que recogerá las intervenciones del debate sobre él, de modo que la subjetividad individual es recreada por la subjetividad grupal.

### **Montaje Abierto**

El Montaje Abierto sucede cuando los profesionales hacen el montaje en público, proyectando en una pantalla su actividad y abriendo a la opinión y el debate colectivo su trabajo en el mismo proceso de la escritura cinematográfica, explicando las razones de sus operaciones y permitiendo la intervención directa.

Se amplía la exhibición de cine extendiéndola también al mismo momento en que se crea su narrativa. Cualquiera puede ver cómo se monta una película, cualquiera tiene derecho a saber como se manipulan las imágenes haya o no participado.

### **El Racord y el Montaje liberados**

Los procedimientos de montaje son operaciones de organización de las imágenes y sonidos registrados, puestos en una línea temporal. Este montaje se ha hecho sobre determinadas

unidades o cápsulas de realidad filmada aunque cada vez es más común intercalar éstas tomas con materiales creados por ordenador.

Desde el gesto inicial más cercano a la fotografía estática (la captura de lo que ocurre delante de la cámara), la narrativa de una película ha ido complejizándose.

Un *film*, escribió Noel Burch en su libro *Praxis del cine* (1970) “no es más que una sucesión de trozos de tiempo y trozos de espacios”. La unión de esos trozos es lo que se denomina *Racord*.

La creación de un film, dicho con extrema simplicidad, es el acto, el juego, el arte de unir trozos de filmación sucesivos. De esa operación de unir surge el montaje y su narrativa. Por narrativa entendemos la intención discursiva con se dota a una sucesión de significantes de imagen y sonidos que estaban aislados.

Del mismo análisis que hacía Burch podemos entender los dos extremos en que se moverá esta intención de discurso:

- 1) La narrativa continua, donde el montaje está creado para que el espectador no se pierda ni temporal, ni espacialmente en el transcurso del film.
- 2) La narrativa agresiva, donde esa continuidad está perturbada y el espectador será agredido con rupturas de espacio y tiempo.

Estas son las dos intenciones básicas que moverán el edificio narrativo.

Sabemos por el conocido *efecto Kuleschov* que dos imágenes que nada tengan que ver, puestas en sucesión, originan en el espectador una tercera imagen compuesta a partir de las relaciones que se establecen entre ellas.

Diríamos que montar un film es comenzar a crear una ingeniería de sentidos con “trozos de espacio y tiempo” y operando con al menos tres funciones básicas del *Racord*:

- a) Una función sintáctica, de sentido propiamente narrativo (la historia, lo que se cuenta y lo que se quiere decir con la sucesión de esos trozos).
- b) Una función plástica, de sentido visual de las imágenes; la coherencia espacial y de otras cualidades de la imagen entre un plano y otro ( luz, textura, color, etc.,).
- c) Una función temporal, referida al manejo del tiempo narrativo, cronológico diríamos pero también referida a la temporalidad entre planos, a la insinuación de tiempo que hay entre plano y plano, etc.

Entre estas operaciones y funciones se moverá el montador uniendo esos trozos de espacio-tiempo mediante *racords* y organizando así el material filmado. La reflexión que origina las operaciones de un montador, son las que se deben compartir a la hora de los montajes públicos, en abierto.

En el montaje de continuidad, todo está dispuesto para que el espectador se interne en el film sin sobresaltos, sin perder el sentido de lo que se le propone. El espectador no pierde las nociones espacio-temporales de la narración, ni se desconcierta y el mensaje queda bien legible racionalmente.

En el montaje agresivo, Burch ubica los elementos perturbadores que generan lo que el llama estructuras de agresión, donde se utiliza un *Racord* que perturba al espectador, causándole confusión y desorientación, la que le exigirá pensar qué ha pasado, preguntarse por qué experimenta incoherencias o disfuncionalidades espaciales, temporales, plásticas o sonoras.

Esta perturbación originará otro tipo de narrativas, más cercanas al arte y ensayo, películas cuyas convenciones están basadas en este tipo de rupturas. Las películas de autor, dada la subjetividad personal que las origina, no atadas a unas fuertes obligaciones de persuasión masiva, se han permitido muchas veces ahondar más en este tipo de estructuras, en las que el espectador hará un esfuerzo por comprender el por qué de esas perturbaciones, discontinuidades, saltos o quiebres de sentido de una esperada línea continua de narración.

Podríamos extender la función *Racord* a todo tipo de nexos y podríamos hablar de *Racords* entre Planos, entre Escenas y entre Secuencias y figurarnos así el ensamblaje de una estructura mayor como puede ser una película. Podríamos extenderlo más y hablar de *Racord* filmográfico para referirnos a la obra en conjunto de un cineasta o una productora y ver como va anexando una película tras otra como grandes “trozos de espacio y tiempo” de largas horas de duración.

Filmografías de continuidad o filmografías perturbadas constituyen el conjunto de una trayectoria cinematográfica de un director o productora.

Dentro de este juego amplísimo de posibilidades de montaje, podemos respirar la más insospechada creatividad construyendo diferentes y variadas formas narrativas.

Pero a pesar de este infinito juego de posibilidades de montaje, no somos imaginativamente libres. La narrativa industrial se fue decantando por la utilización de estructuras de continuidad donde el negocio jugó parte esencial en la conformación de un estilo de narración mal llamada popular, dadas las grandes audiencias que logró y los beneficios que reportaría en sus inversores. Las narrativas de continuidad predominaron y se renunció a la utilización de narrativas agresivas, en función de su facilidad para ser comprendidas y de su mayor rentabilidad.

Esta elección ha desarrollado una forma de mostrar (de los productores) y ver (de los espectadores) la realidad que se presenta a través del cine, hasta hacerse hegemónica.

Pero cuando el espectador es parte y sujeto del proceso de producción, cualquier tipo de montaje es entendible. El *espectador primero*, no suele mostrar ningún inconveniente sobre el tipo de montaje de las imágenes.

Muchas veces, los mismos participantes son los que con sus razones y asociaciones a la hora de debatir sobre un material, originan en el montaje perturbaciones y saltos narrativos con la libertad que otorga ignorar las formas habituales de narrar (que no de ver).

Ese es un punto fundamental para liberar el montaje, y romper el mito del público poco dado a montajes discontinuos y fragmentarios.

Si hablamos del *espectador remoto*, aquel que no ha participado en procesos de producción, es lógico que sienta perturbación ante la discontinuidad, ya que nada le une anticipadamente al material y se siente forzado a entender la subjetividad particular de un creador a quien ni siquiera conoce, que le exhibe una obra de la que no tiene referencia y en la cual no existe ningún elemento de pertenencia e identificación previa.

Para el espectador remoto siempre será necesaria una campaña (mínima o monumental) de información y estimulación para que se interese por tal o cual película.

En una *Política de la Colectividad*, el espectador primero es quien dirige la narrativa por medio de debates e ideas y no necesita ninguna persuasión narrativa, ni trucos estéticos durante los montajes sucesivos que puede ir viendo. El montaje se convierte así en una intensa conversación creativa, una sesión de trabajo colectiva.

Es común entre profesionales del cine que cada uno tenga un punto de vista diferente, preferencias y gustos a la hora de la edición. Suele discutirse entre colegas y finalmente se toma una decisión. Generalmente será el que tiene mayor responsabilidad en el equipo quien tome las decisiones dentro de las reglas de jerarquía y autoridad que se ejerce en el viejo cine.

En una *Política de la Colectividad*, es aceptable en igualdad de valor, tanto el argumento profesional como el no profesional. No cabe que predomine el gusto, la preferencia estética o narrativa o los intereses formales de los profesionales por ser profesionales. Se rompe el pacto de jerarquías tan habitual en la producción de cine. Cualquier persona debe argumentar el por qué de su preferencia y en el debate se confrontará el saber profesional y sus razones, con la preferencia de un amateur y sus razones, en igualdad de valor.

## MATERIALES GENERALES

Todo material visual o sonoro que tengan las personas de la colectividad en su memoria, en sus vivencias, en su imaginación, todo aquello que esté archivado en cajones familiares, en recuerdos personales, sean fotos, vídeos, músicas, cualquier elemento de imagen o sonido constituyen recursos posibles para ser incluidos en las películas de Cine sin Autor.

Las personas, vamos acumulando a lo largo de nuestra vida, muchísimo material personal, visual y sonoro, que constituye la huella material de nuestra memoria, de nuestra existencia.

Una *Política de la Colectividad* busca hacer emerger, traer al primer plano, aquellas cosas significativas que las personas conservan como parte de la historia personal, familiar y social y aquellas otras que siempre han imaginado.

Una película de Cine sin Autor es una oportunidad de colectivizar mediante material audiovisual la propia vida, que al entrar en la dinámica del espacio y tiempo de una película común, pasará a formar parte de la historia fílmica colectiva.

## **DURACIONES DEL CINE. DEL PLANO COMO ASUNTO POLÍTICO A LA FILMOGRAFÍA COMO TIEMPO DEL IMAGINARIO**

### **Duración 1: Plano de realidad**

Un plano es cualquier captura audiovisual que tiene duración.

Un plano es un asunto político. El operador frente a la realidad, en relación a ella, toma una decisión para capturar un momento, una situación, unos acontecimientos, un lugar que decide documentar audio y visualmente, comenzando y acabando por decisión propia en un momento determinado.

¿Qué captar, por qué, hasta dónde, con qué futura utilidad, para conservar qué momento y situación, para unirlo con qué, de qué manera, etc. ? Sea un amateur o un profesional, la magnitud de un plano será política aunque estéticamente obtenga resultados diferentes.

Cómo se organiza luego y con qué se relaciona ese material entre sí, es ámbito del montaje, diferente para cada ocasión, para cada situación, para cada trabajo.

La circunstancia que determina que sea un plano de realidad en la *Política de la Colectividad* es que exista conciencia compartida sobre lo que ese plano supone, cómo se obtuvo, su importancia, su valor para ser o no utilizado.

Un plano de realidad también es aquel que se obtiene por una relación de consentimiento entre operador y sujeto filmado en el que esa relación se plantea como experiencia común, aquel en que las funciones de poder están abiertas a alternarse y las decisiones se comparten, y en que el filmado puede tomar la cámara y el realizador asesorar sus acciones, o grabar el realizador bajo la dirección del filmado. Un plano de realidad es resultado de una relación social de igualdad.

### **Duración 2: Documentos Fílmicos**

El documento fílmico es una sucesión de Planos de Realidad.

Se trata de un documento que tiene la función de devolver al colectivo un montaje para seguir desarrollando la conciencia audiovisual grupal, fomentar los procesos de debate e intervención de las personas que participan en la experiencia, facilitar la apropiación de las decisiones sobre lo exhibido y poder ir encontrando líneas narrativas y líneas reflexivas de montaje general que hagan avanzar el trabajo.

### **Duración 3: Guiones Audiovisuales (bocetos o borradores de película)**

Son una sucesión de Documentos fílmicos y Planos de Realidad que dan lugar a procesos más generales de narración cuando se comienza a insinuar en el colectivo la posible narrativa de una película. El guión audiovisual puede ser la misma película si el proceso de su construcción ha sido arduo y duradero y no se llega a poder rodarlo enteramente bajo condiciones mejor organizadas.

### **Duración 4: Películas**

Son un corte de duración que agrupa Planos de Realidad, Documentos fílmicos y Guiones Audiovisuales (totales o parciales) que ya ha alcanzado para su colectividad participante una narratividad con sentido de película tal como las conocemos.

## Duración 5: Filmografías

Son una serie de películas surgidas por los procedimientos compartidos que exponemos. Todas las duraciones antes expuestas son siempre material de uso permanente. Desde los planos de realidad hasta las propias películas son unidades de tiempo cinematográfico que pueden ser reutilizadas por el colectivo para otorgar diferentes sentidos al discurso.

### 10 LA ESTÉTICA LIBERADA EN LA POLÍTICA DE LA COLECTIVIDAD

Nuevas industrias sociales de cine. Nuevo Sistema de Fábricas en régimen de Estudios Abiertos. Nuevo Plató-Mundo. Nuevos cineastas, operadores, intérpretes, protagonistas y gestores. Nueva realización. Nuevas realidades, situaciones, personajes, historias. Y sosteniendo todo el edificio, una *Política de la Colectividad*.

Una película del siglo XXI puede ser fabricada utilizando cualquier medio de captura audiovisual existente y se alimenta de todas las formas y estéticas que originan los materiales actuales. El hilo conductor que las unirá, el sentido narrativo, lo dan las personas organizadas para hacer sus películas.

No se trata de películas de bajo presupuesto dando por sentado que los únicos que deben seguir teniendo derecho a medianos y altos presupuestos son “la gente del sector oficial del cine” que siempre ha gozado de dicho privilegio.

A nivel estético es importante que se cuente tanto con medios domésticos de uso cotidiano como el móvil, como con medios profesionales que aseguren que una determinada escena pudiera contar con buenos recursos y buenos profesionales para ser desarrollada, si así lo requieren las personas de la colectividad productora.

La convivencia de una escena rodada en buenas y planificadas condiciones de fotografía y sonido con materiales domésticos; de encuadres pensados desde la mentalidad de un profesional junto a flujos de encuadres amateurs; de sonidos captados con alta calidad junto a otras grabaciones caseras; de imágenes de alta definición con otras de escasa nitidez, toda esta posibilidad de hibridación de flujos audiovisuales, debe ser acogida como la estética natural en una película del siglo XXI. Debemos gozar de una apertura suficiente como para aglutinar en su funcionamiento cualquiera de los formatos, duraciones, técnicas, perfiles narrativos, estéticas sonoras o visuales que el cine ha explorado.

Es una manera de que lo cinematográfico surja de los materiales audiovisuales inmersos en la población y que puedan mezclarse con aquellos provenientes del sector profesional.

Recuperamos del cine una cualidad fundamental: la de haber tenido la capacidad de reflexionar antes y más seriamente que cualquier otro oficio creativo, sobre la realidad audiovisual de su tiempo, plasmándolo en películas.

La función de los realizadores de cine mediante su conocimiento y experiencia, debe garantizar justamente la desactivación del imaginario colonizado por un tipo de estética, de narrativa y de formas hegemónicas, para liberar a la imaginación común de sus esclavitudes formales y estéticas aprendidas como espectadores.

Los saberes profesionales deben liberar la producción y no someterla a antiguos cánones. Cualquier realizador sabe que la historia del cine ha dado una variedad de formas, texturas y narrativas de tal abundancia, que es difícil pensar que una determinada composición, no haya sido ya practicada por algún cineasta en algún momento de su historia.

Desde una *Política de la Colectividad*, será la propia población productora la que libere la estética del Cine.

## LA FICCIÓN LIBERADA

La Ficción, esa acción y efecto de fingir, de inventar, de exponer cosas imaginadas, constituye el motor de toda actividad cinematográfica. Todo el cine es ficción en cuanto que finge, representa en imágenes y sonidos una realidad que está fuera de él. Todo el cine es documental en la medida que documenta, captura fotográficamente lo que tiene delante, sea un hecho natural o una situación planificada.

En la era pre-digital eran muy pocas personas las que conformaban el sector cinematográfico oficial de cada país. Aquí en España, por ejemplo, se ha hablado públicamente de unas treinta mil personas.

Hasta los años 90 se cifraba en poco más de trescientas mil personas las que de una u otra manera estaban vinculadas en Los Ángeles a la gran maquinaria Hollywoodense.

Del sector cinematográfico y esas pocas miles de personas que lo conforman en cada lugar, solo unos pocos, guionistas y directores preferentemente, son los que realmente materializan sus ficciones en las películas que realizan. Conocíamos entonces el imaginario audiovisual de una reducidísima minoría mundial.

El cine, en su casi total mayoría, siempre fue resultado de una organización de personas que se disponían a hacer, distribuir, comercializar y exhibir sus películas. Organización de inversores y equipos de profesionales.

Hoy día, si queremos enterarnos de qué intereses tiene la gente común que adquiere una cámara, basta con recorrer la oferta audiovisual de la red para encontrarnos con un mosaico inabarcable de grabaciones, vídeos y montajes que de alguna manera nos muestran los intereses espontáneos de los y las operadoras cualquiera del siglo XXI.

Las condiciones actuales del sistema tecnológico social están permitiendo acabar con esa vieja tiranía de producción para dar paso a un gigantesco mosaico audiovisual que surge de diferentes colectividades sociales organizadas en torno a una variedad de formatos. Imágenes cinematográficas inmersas y emergiendo desde la población.

El cine se enfrenta a una oportunidad única de revitalización, amplificación de contenidos, diversificación de formas, de enriquecimiento exponencial de su sistema de representación. Lo hará si es capaz de asumir una nueva política que acepte en su significación teórica, sus procesos de producción y gestión, su canon y su historiografía, la realidad audiovisual del siglo XXI.

Si quienes han tenido la autoridad y la propiedad del Cine son capaces de abrirse a este nuevo Estado de producción, será el Nuevo Platón-Mundo el que alimente y revitalice el cine mundial.

## 11 CRITERIOS DE AUTENTICIDAD EN LA POLÍTICA DE LA COLECTIVIDAD

### ¿CÓMO SE JUZGA UNA BUENA PELÍCULA DE CINE SIN AUTOR?

*La Política de la Colectividad* es una noción que emerge como alternativa al estado actual en crisis de los sistemas de producción social, cultural y en particular el audiovisual y cinematográfico. Al mismo tiempo es una noción que emerge de las prácticas cada vez más extendidas de una manera de producir la cultura en red. Esta política trae en su seno la ruptura con la tradición crítica del cine basada solamente en los cánones elaborados sobre la representación industrial o autoral en la sucesión histórica de sus películas.

Es un concepto cargado de una nueva operatividad cinematográfica que invita a la acción. Se pone en marcha cada vez, en cada experiencia que busca reaccionar e intervenir la realidad desde y con el cine.

Una política de cine debe abarcar con su mirada las condiciones de producción y de gestión de manera amplia y no solo los asuntos estéticos, formales, narrativos de sus películas y debe trascender el anecdotario historiográfico y periodístico de sus directores y estrellas.

Una obra surge dentro de unas condiciones y circunstancias económicas, sociales, políticas, culturales, ideológicas, tecnológicas y emocionales que son las que posibilitan su emergencia. Siempre ha sido así aunque el adoctrinamiento productor y crítico nos haya habituado a restringir todo nuestro interés al corte final de la película ocultando su alta complejidad de producción.

Hacer cine, en cualquier sitio, con cualquier tipo de medios, bajo una *Política de la Colectividad*, supone ampararse bajo un sistema nuevo que no puede ser juzgado bajo los criterios establecidos por la crítica que nos antecede. Esta ha estado basada en las antiguas políticas y serán solo eficientes y útiles para las películas que resultan de ellas.

Si algo fue determinante en la Primera Historia del cine, antes de la expansión de las actuales tecnologías digitales, ha sido el beneficio económico que con el negocio cinematográfico podían obtener sus inversores y productores. En una nueva política que pretenda fundarse en las características sociales y tecnológicas actuales y futuras, el dinero ha dejado de ser causa inicial y objetivo final de la actividad cinematográfica. No estamos hablando de un cine sin dinero, ni de un cine precario ni ligero de medios, sino de que su rentabilidad monetaria no constituye ya el motor fundamental de su existencia.

El motor de la actividad cinematográfica es esa intención de hacer surgir filmografía desde la cotidianidad de las personas que se organizan para ello. Lo que mueve la producción en las películas en una *Política de la Colectividad*, es la capacidad que la organización social posibilita para la construcción de narrativas, discursividad y ficción social. Para que la gente pueda crear realidad audiovisual por sus propios medios, sin intermediarios y con las herramientas que estén a su alcance. El nuevo impulso cinematográfico viene de la apropiación actual por parte de la gente común sobre los medios de producción (cámaras digitales, ordenadores y proyectores), que permiten repetir de forma masiva el gesto elitista inicial de los Hermanos Lumière.

Aquí vamos a exponer los criterios mínimos que nos parecen básicos para juzgar una buena o mala película bajo *la Política de la Colectividad*, sabiendo y deseando que esto no sea más que un primer nudo que cada grupo social pueda y quiera seguir desarrollando con su práctica y análisis.

Una película, documento o fragmento audiovisual responde a los criterios de *la Política de la Colectividad*:

- 1) Cuando surge de un grupo o colectivo cualquiera de personas que se organizan para producir cine y cuya composición social incluye activamente a personas sin relación ni formación en cine o audiovisual.
- 2) Cuando las relaciones de producción entre esas personas productoras son horizontales, colaborativas, participativas e incluyentes en todas las etapas de producción, circulación, gestión y uso del cine y se excluye toda diferencia de valor de un saber sobre otro, sea éste especializado o no.
- 3) Cuando la actividad de rodaje se produce en el entorno donde comúnmente viven o desarrollan sus actividades (Plató-Mundo) esas personas o en su defecto, cuando la colectividad es la que ha elegido otro tipo de localización y decorado para rodar sus escenas según lo determine el imaginario que están creando.
- 4) Cuando los contenidos de una película surgen del debate de los intereses comunes, sean los que sean.
- 5) Cuando las personas no profesionales han abandonado la actitud espectadora en el proceso de creación y asumen diferentes responsabilidades en la producción y gestión de sus películas.
- 6) Cuando los profesionales que participan en el proceso operan al servicio del común y practican la Sinautoría como actitud y operativa cinematográfica.
- 7) Cuando cada una de las etapas de producción y gestión están abiertas a la participación y no solo algunas de ellas.
- 8) Cuando las películas están abiertas a la hibridación formal y estética sin prejuicio ni sometimiento a cánones preconcebidos.
- 9) Cuando se constata que su proceso de producción ha posibilitado incluir cualquier tipo de material visual y sonoro, cualquier formato y calidad de cámara, sin elitismo formal, estético y narrativo.

El principio fundamental que rige sobre todos los demás, es que se desactive la propiedad individual o particular de las decisiones y todo sea sometido al discernimiento y la decisión colectiva, debatida en algún momento por la colectividad. Cualquier persona puede hacer la tarea que crea oportuna si eso acelera el trabajo. No debe haber parálisis de la iniciativa individual a la hora de avanzar. Pero siempre, en algún momento, la persona que avanza individualmente, debe someter su trabajo a la discusión común.



Solo una vez que se han cumplido éstos criterios mínimos de autenticidad y ya sobre las películas acabadas, podrán activarse los criterios de análisis y autenticidad de las antiguas políticas. No planteamos unos criterios autistas para conformarnos con nuestros alcances. El diálogo formal y estético con la historia fílmica, es altamente enriquecedor, porque en cualquier creación audiovisual se encontrarán indefectiblemente las huellas, las enseñanzas, los momentos y la respiración de la historia del cine. Pero hay que generar un diálogo de respeto y no de imposición. E imposición es lo que el sector afianzado del cine siempre ha establecido como norma contra la novedad que le hace dudar. Imposición y soberbia es el diálogo acostumbrado por la producción oficial a la hora de relacionarse con la población no especializada.

Es también por curarnos de ingenuidad por lo que nos tomamos y seguiremos tomando el trabajo de revisar la propia historia del cine. Para detectar y desactivar con argumentos la prepotencia estética, productora y gestora de sus políticas.

Cualquiera que repase mínimamente la historia del cine, se encontrará también una constante historia de torpezas, de equívocos, de ensayos, de fracasos estrepitosos, de derrumbes, de guerras comerciales, de mafias, de maniobras, de enriquecimientos ilícitos, de persecución y de muertes que pueden rastrearse al lado de sus glorias.

Si el cine de las élites pudo desarrollarse entre sus más encandilantes luces y sus más perversas sombras, reclamamos el derecho a que la sociedad escriba un camino cinematográfico lleno, también, de hallazgos y de torpezas, de fracaso y de asombro sobre lo que puedan producir.

Desde las cinematografías sociales emergentes, el diálogo con la historia del cine solo podrá hacerse sobre la base de un mutuo respeto y un interés motivado por la fascinación y el amor profundo por el cine, que no es más que un profundo respeto por la salud de nuestro imaginario social.

## **HACIA UN NUEVO ESTADO ORGANIZATIVO DE LO AUDIOVISUAL EN LAS SOCIEDADES DEL SIGLO XXI**

Este manifiesto pretende sentar las bases conceptuales para una reorganización del sistema social del cine y, por lo tanto, la propuesta pasa por un cuestionamiento de su forma actual de funcionamiento social.

Algunos puntos claves del cambio de paradigma que hemos expuesto aquí, lo podríamos resumir diciendo que hay que:

- 1) Cambiar radicalmente el entendimiento sobre los tres aspectos fundamentales de la fabricación del cine: la producción, la gestión (distribución y circulación) y la exhibición y contraponer a los antiguos modelos de producción, el prototipo de Fábricas de Cine sin Autor.
- 2) Cambiar la manera de entender el Sistema de Estudios con sus operativas cerradas, herméticas, privatizadas, elitistas, de beneficio minoritario (profesional o monetario) contraponiéndole el Sistema de Estudios Abiertos basado en funcionamientos participativos, incluyentes, autogestionados, colectivos y horizontales.
- 3) Cambiar la idea de que quién tiene derecho a producir cine son siempre sus minorías y hacer extensivo el derecho a la producción de películas a las Colectividades Sociales emergidas desde la gente.

- 4) Revisar críticamente las políticas de estudio y de autor que determinaron la anterior producción analizando profundamente las limitaciones y condicionamientos que ofrecen a la hora de relacionarse con una *Política de la Colectividad*.
- 5) Revisar críticamente la legislación que regula en cada lugar la actividad proponiendo un nuevo marco legal que ampare y fomente en la población, la organización social en torno a una política común.

## 12 PREGUNTAS HACIA EL SECTOR CINEMATOGRAFICO

### RESPECTO A LA HISTORIA DEL FUTURO

¿Cómo prepararnos para la historia que aún no ha sido vivida? ¿Construiremos una historia del cine bajo la mirada de la producción social común o seguirán los historiadores relatándonos el cine del siglo presente bajo los criterios del siglo pasado, sus compañías industriales, sus grandes productoras, sus directores de renombre, sus estrellas, sus películas?

Si la sociedad ocupa el cine, ¿no deberemos también ocupar la manera de contar nuestra historia social del cine para que no nos cuenten históricamente como no somos?

### RESPECTO A LA TEORÍA CINEMATOGRAFICA

¿Seguirá el sector cinematográfico con su tiranía impositiva sin cambiar su discurso elaborado desde su primera historia?

Cada vez que las personas cualquiera hagan una película bajo algunos rasgos de *la Política de la Colectividad*. ¿Aparecerá el implacable canon estético dictándonos lo que es una buena o mala película? ¿Seguirá el sector cinematográfico ignorando que estamos en los orígenes de una segunda historia del cine, que la crisis de sus antiguos paradigmas no es una tragedia sino una reinención? ¿Entenderán los profesionales del cine que una revolución tecnológica, estética y social en el campo de la producción cultural ha echado por tierra los antiguos parámetros de fabricación y esto constituye una posibilidad clara de democratizar la imagen cinematográfica tal como la hemos concebido?

Si la sociedad ocupa el cine, sus operativas deberán también ocupar sus cánones de fabricación.

### RESPECTO AL PERIODISMO CINEMATOGRAFICO

¿Seguirán haciendo del periodismo vinculado al cine un campo de amplificación de las actividades del sector minoritario? ¿Su oficio se hará eco de la nueva realidad de producción audiovisual o seguirán haciéndole el juego promocional y crítico a las élites productoras y exhibidoras?

Si la sociedad ocupa el cine, ¿tendrán la honestidad de romper su dependencia con los medios editoriales para hablar abiertamente de la nueva producción o seguirán anclados en sus antiguas prácticas?

**13 NO FIN**

Hasta aquí, el comienzo.

Terminar de enumerar esta serie de conceptos que hemos ido definiendo a lo largo de estos años de experiencia, no es más que la formulación de una herramienta conceptual para una mejor relación con la realidad por medio y por los medios del cine.

La tarea comienza justo al acabar este breve texto.

Estamos ante un cambio de paradigma en la producción social y parece evidente que al cine le ha llegado la hora de replantearse profundamente los cimientos sobre los que se edificó su primer siglo de funcionamiento. Nos hallamos ante este futuro bipolar donde las operativas de negocio capitalistas se plantean más feroces y deshumanizantes que nunca mientras la población produce cada vez más flujo audiovisual. Donde la dirección e intención fundamental del viejo cine es continuar ejerciendo el control sobre el imaginario social, y al mismo tiempo las personas cualquiera producen su cine de forma anónima.

Por otro lado, vivimos y presenciamos la emergencia de una conciencia local-global, de unas prácticas y relaciones de colaboración que se incrementan, de responsabilidad social común de la cultura así como de las instituciones, la economía y la política.

Apelamos a que haya una *Política de la Colectividad* para la producción cultural que pudiera facilitar las cosas y para que el cine pueda organizarse de otra manera. Pero cada persona y grupo social está obligado a buscar formas de transformación social que nos lleven a una vida alejada del capitalismo como único sistema de vida y producción.

Quien ame este oficio ya habrá entendido que la población merece una sociedad estructurada sobre la solidaridad, la participación, el encuentro de los demás y la convivencia pacífica, crítica y creativa. Necesitamos una decente Política para la democratización del cine, una Política que beneficie a la Colectividad y permita la emergencia de su cinematografía.

Hasta aquí nos hemos detenido a escribir nuestras ideas. Hemos querido compartir los conceptos que nos están permitiendo lentamente, en medio de las dificultades, avanzar en ese camino de democratización profunda de este apasionante oficio. Cerramos este texto para seguir con nuestro trabajo de profundización, desarrollo y práctica de otro modelo de cine.

Esto no ha sido más que un ejercicio de clarificación que, al compartirlo, esperamos contribuir a que otras personas y colectivos se planteen al menos el horizonte de otro cine posible.

Nuestra actividad fundamental está entre la gente con la que intentamos andar este camino. Los textos son solo una guía que permite mayor precisión en el trabajo. El que logre democratizar el cine de manera más eficaz que la que aquí planteamos, no obtendrá de nosotros otra cosa que nuestra admiración.

Jean Rouch terminaba *La pyramide humaine* en el año 1961, una película improvisada entre jóvenes africanos y franceses, con una voz en off diciendo:

“¡Qué más da una historia verosímil o copiada! ¡Qué más da la cámara o el micro! ¡Qué más da el director! ¡Qué más da si durante estas semanas ha nacido una película o si esta película no existe! Lo que ha ocurrido alrededor de la cámara es más importante. Ha ocurrido algo entre esas clases de cartón... esos amores poéticos e infantiles, esos simulacros de catástrofes. Han aprendido a amarse, a enfadarse, a reconciliarse, a conocerse. Lo que en muchos años yendo juntos a clase no consiguieron...lo ha conseguido una simple película con su improvisación cotidiana...La película acaba aquí...Pero la historia aún no se ha terminado...”

Sabemos que la vida no se acaba en sus historias, por tanto, es lógico pensar que si el cine acoge la posibilidad de surgir de en medio de la vida y de las vidas comunes, tendrá la potencia y la posibilidad de trascender las breves historias que siempre ha buscado narrar.

Creemos que el cine tiene la posibilidad de abrir su producción a la participación amplia de la gente dejándose habitar por la vida y las vidas para que sus películas nos hagan, a la gente de este siglo, al menos un poco más solidaria, más atenta a quienes nos rodean, más implicada con la historia cercana, más cuidadosa de lo humano... más libres.

**¡OCUPEMOS EL CINE DEL SIGLO XXI!**