



CP, 2013, N°2, pp. 91-97. ISSN 2014-6752. Girona (Catalunya) SEDEÑO VALDELLÓS, Ana: *Cine sin autor como pedagogía crítica audiovisual. Bases teóricas, antecedentes y postura crítica.*

Recibido: 29/04/2013 - Aceptado: 06/05/2013

## **CINE SIN AUTOR COMO PEDAGOGÍA CRÍTICA AUDIOVISUAL. BASES TEÓRICAS, ANTECEDENTES Y POSTURA CRÍTICA**

*Film without author as audiovisual critical pedagogy:  
theoretical bases and background*

**Autora: SEDEÑO VALDELLÓS, Ana**

*Profesora Contratado Doctor*

Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad de Málaga. Campus de Teatinos s/n Málaga 29071. 952137619-  
[valdellos@uma.es](mailto:valdellos@uma.es)

### **Resumen**

La reflexión sobre la producción audiovisual y sobre su estatuto debe preguntarse sobre las fórmulas que fundan la creencia en una transparencia de la representación en la imagen contemporánea, de modo que sirvan en el surgimiento de un nuevo tipo de espectador. El texto trata de resumir, en primer lugar, antecedentes que han precedido el pensamiento y la acción sobre las capacidades críticas del cine y la imagen fílmica. Son los casos de Deleuze, Giroux, Rancière o Didi-Huberman desde facetas filosóficas y estéticas, y los de la praxis de autores como Roberto Rossellini o Peter Watkins. En segundo lugar, describe las bases y posicionamientos teóricos del colectivo Cine sin autor (CsA) que, desde el activismo político en un marco de empoderamiento ciudadano, emplea el cine con objetivos pedagógicos, como modo de subvertir los modelos clásicos de productividad social.

### **Palabras clave**

*Cine sin Autor, pedagogías visuales, activismo crítico, pedagogías críticas, cultura visual contemporánea*

### **Abstract**

Theoretical thinking on audiovisual production and its status must think about the modes of the belief in transparency of contemporary image representation. First of all, the paper attempts to summarize the precedents of the reflection about critical capacities of cinema and film image. This is the case of Deleuze, Giroux, Rancière or Didi-Huberman from philosophical and aesthetic aspects, and the practice of authors such as Roberto Rossellini and Peter Watkins. Secondly, this text describes the theoretical bases and collective positions of Cinema Without Author (CsA): political activism and a citizen empowerment framework combines with pedagogical purposes. Cinema without Author proposes a new way to subvert the classic models of social productivity.

### **Key words**

*Cinema without Author, visual pedagogies, critical activism, critical pedagogies, contemporary visual culture.*

## Introducción

Las instituciones educativas ya no son los únicos espacios de racionalidad y de obtención del conocimiento. La pedagogía crítica establece una alternativa a los modos jerárquicos de generación y difusión del mismo, pensando que lo colectivo y compartido se genera en medio de *empoderamiento* de los ciudadanos. La educación desde la praxis y la reflexión fundamenta esta concepción del quehacer educativo, que tiene en las artes y el activismo político otros relevantes componentes.

Desde una perspectiva complementaria, las prácticas en comunidad y colaborativas en combinación con un empleo del arte con un potencial subversivo comienzan a posicionarse como una tendencia de la creación cultural contemporánea que, en su transversalidad, compone propuestas donde activismo político, movimientos ciudadanos y producción

artística se dan la mano. La posibilidad de pensar de otra manera y cambiar el enfoque desde el que se mira la creación artística anima ciertas prácticas filmicas que problematizan el papel social de las imágenes contemporáneas.

El texto pretende describir la posible conexión con toda una tradición de pensamiento y las posibilidades críticas de ciertas prácticas experimentales actuales que emplean el lenguaje audiovisual como dispositivo crítico de cuestionamiento de la realidad social. El *Cine sin Autor (CsA)* se presenta en él como un ejemplo de activismo social; una postura crítica que convierte la imagen en herramienta generadora de experiencia social y en la que se pueden encontrar trazos de intenciones pedagógicas para la formación de nuevo espectador.

### 1. Antecedentes teóricos y filmicos

El potencial político del arte y su capacidad para configurar nuevas recepciones que incluyan un componente crítico ha estado de igual manera en el centro de las propuestas de Jacques Rancière. En “El espectador emancipado”, describe las bases de la necesidad de formar a un nuevo tipo de espectador de las prácticas artísticas contemporáneas que, desde la activación y la participación, comience a subvertir el orden establecido del sistema artístico y se convierta en protagonista. La concepción de un arte y una política en estrecha relación a través de prácticas micropolíticas de experiencia (en el cine, el teatro...) resulta una de las aportaciones más interesantes de este pensador.

“el arte es ante todo (...) una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar esos objetos y de argumentar sobre ellos (...) La política es el conflicto mismo sobre la existencia de este espacio, sobre la designación de objetos que compartían algo común y de sujetos con una capacidad de lenguaje común” (Rancière, 2005: 18).

Con similar instancia Isidoro Valcarcel Medina critica en “El espectador suspenso” (1997) nuestra

concepción del espectador que deriva de la malformación del mundo de la creatividad en que vivimos, en la que se da por supuesto que unos producen y otros consumen.

Desde un terreno filosófico que busca despertar consciencias sobre la verdadera identidad del dispositivo filmico, el pensamiento de Gilles Deleuze se propone describir las condiciones en las que la obra de arte adquiere capacidad de transformación social y se posiciona independientemente de su creador. Su “pedagogía de la percepción” trata de dar forma a un método para aprender a pensar como forma de resistencia y de creación que posibilite un pensamiento sin dogma. Influidido por ciertos conceptos de la filosofía de Bergson (que según Deleuze están en interferencia mutua con el cine por haber sido formulados durante la época de su nacimiento), para el autor la imagen cinematográfica es una crítica de la representación en sí misma: el cine debe abordarse desde una perspectiva filosófica que permita convertirlo en herramienta para el pensamiento. El filósofo habla de las imágenes de Rossellini, Godard o Antonioni como modelos de una función social de legibilidad de la imagen.

Hacer al espectador consciente del poder

manipulativo del montaje (como técnica fílmica) y de su potencial para construir discursos dramáticos centró el esfuerzo teórico de los formalistas soviéticos como Eisenstein o Pudovkin y fue parte de la agenda de las vanguardias artísticas. Didi-Huberman, siguiendo a Brecht y su concepto de distanciamiento, retoma estas indagaciones abogando por unas imágenes que tomen posición, que tomen consciencia para mostrar al espectador que “lo que ve no es más que un aspecto lacunario y no la cosa entera, la cosa misma que la imagen representa” (Didi-Huberman, 2008: 79).

Otro de los pensadores clave en la problematización de la representación fílmica y más citado por los movimientos sociales por su dedicación a explicar cómo las prácticas artísticas suponen un inevitable posicionamiento político es Henry Giroux.

“no se trata únicamente de vincular el arte u otras labores culturales a prácticas transgresoras y críticas, sino de articular un proyecto más amplio que ponga en contacto artistas, educadores y otros trabajadores culturales con una política cultural insurgente que desafíe las frecuentes incursiones del poder empresarial en la sociedad, y que al mismo tiempo desarrolle una cultura y una sociedad públicas, democráticas y activas” (Giroux, 2001: 128).

Por su parte, pueden citarse algunos ejemplos de autores fílmicos que se han preguntado por el objetivo y función de su quehacer artístico y su aportación social.

La influencia del pensamiento de Comenio, la Pansofía (educación para todos) y su concepto de la imagen esencial, imagen que ha conseguido liberarse de la descripción que conlleva el lenguaje natural, movió la utopía personal del artista italiano Roberto Rossellini: tras la declaración de la muerte del cine en 1962, el cineasta proyectó la realización para la televisión de un gran conjunto visual que ofreciera a los espectadores un conocimiento general de todos los grandes acontecimientos de la historia (inventos científicos, pensadores, etapas artísticas...). La utopía artística de Rosellini fue dotar a las imágenes de una dimensión ética, proponerlas como espacio de pensamiento: “la imagen, y sobre todo la imagen fílmica, es especialmente apropiada para ser utilizada en otro modelo didáctico en un proceso de

producción de sentido” (Jaquinot, 1977: 17). Para ello, su posicionamiento fundamental se concretó en su rechazo a la concepción del cineasta como autor y en la necesidad de búsqueda de las posibilidades humanistas de la imagen:

“El principal valor del proyecto reside en su capacidad para trascender el simple marco de la especulación utópica, al proponer una reformulación que pretendía acercarse al conocimiento entrando en tensión constante con los mecanismos ilusorios característicos del dispositivo cinematográfico. Rossellini buscó en sus obras didácticas la posibilidad de establece una correspondencia entre visión humanista del mundo y una utilización humanista de los recursos discursivos propios de las imágenes”. (Quintana, 1998: 17-27)

El director inglés Peter Watkins describe bajo el término *monoforma*, la estructura formal del cine actual procedente de las corporaciones internacionales de producción, *majors*, estudios estadounidenses y otros centros globales de creación audiovisual, un modelo de alienación mediante lenguaje visual:

“Es la forma interna de lenguaje (montaje, estructura narrativa, etc.) utilizada por el cine y la televisión comerciales para representar sus mensajes. Es el bombardeo *denso* y *rápido* de imágenes y sonidos, la estructura modular en apariencia “fluida” aunque fragmentada, que tan bien conocemos todos... Técnicas de montaje rápido, acción paralela, alternancia entre planos lejanos y cercanos, etc. En nuestro tiempo incluye una intensa superposición de elementos musicales, efectos sonoros y de voz, cortes bruscos para provocar gran impacto, música melodramática que satura las escenas, modelos rítmicos de diálogos y cámaras que se mueven sin cesar... Son repetitivas, predecibles, y cerradas con respecto a su relación con el público... Todas se sirven del tiempo y del espacio de un modo rígido y controlado: de acuerdo con las directrices de los medios, y sin conexión alguna con las amplias e ilimitadas posibilidades de los espectadores.

La *Monoforma* en todas sus variedades está basada en la convicción de que el público es inmaduro, que necesitas formas previsibles de representación para “engancharlo” es decir, manipularlo”. (Watkins en Quintana, 2004:110-111).

El director propone, al contrario, una pedagogía colectivista, fundamentada en una poética de veracidad. Por ello trabaja con tomas largas (unos 30 minutos) con actores no profesionales, problematizando la jerarquía propia de la producción audiovisual, especialmente la figura del director como privilegiado constructor del discurso. Su estética de cinema verité aparece en *The forgotten faces*, *The War Game* o *Punishment Park. La Commune (Paris, 1871)* (2001) es una ambiciosa película de 5 horas de duración, rodada en una fábrica abandonada a las afueras de la capital francesa, por un reparto de actores no-profesionales que intenta reflejar los sucesos de la sublevación de los comuneros, una de las

rebeliones de la clase trabajadora más importantes y a la vez más desconocidas de la historia.

“Mi idea era, más bien, trabajar con la verdadera esencia de la forma del cine; intentar, en la medida de lo posible, trascender las experiencias tan limitadas de la televisión tradicional y del cine comercial. (...) La intención del proyecto siempre fue que la forma y el proceso de realización de nuestra película también ayudaran a desarrollar un debate acerca de los lazos entre aquellas fuerzas que aplastaron a la Comuna y las que hoy todavía impiden el florecimiento de cualquier forma de colectivismo social en casi todo el mundo” (Monteagudo, 2002).

## 2. Cine sin autor

En El llamado Cine sin autor (CsA), que a continuación definiremos, guarda sus raíces en toda una serie de variedades de cine colectivo, variante actual del cine político, en tanto que crea “organización social crítica a través de su construcción y para su creación”. Lo que en anteriores versiones de una concepción política del cine centraba su potencial subversivo sobre la representación (contenidos con alta carga crítica o deconstruccionista), se encuentra aquí congregado en un cuestionamiento en el terreno de la producción, de los roles y de las funciones de los agentes implicados. Lo que llamaremos “cine sin autor” trata de describir las prácticas que conllevan un proceso socio-cinematográfico o forma de creación fílmica colaborativa en que los creadores optan por buscar el anonimato y/o al menos la indefinición de roles y jerarquías de los equipos técnicos, especialmente los de director/realizador. El cine sin autor problematiza las bases de la propiedad de las películas, su adscripción a un nombre, a un movimiento, a una compañía productora o a un tiempo.

Existen referentes explícitos que nos pueden ayudar a establecer una cierta pre-historia del cine sin autor. En primer lugar, el documentalista Alexander Medvedkin y su cine-tren, unidad móvil de producción que recorría Rusia filmando fragmentos de la vida obrera para después exhibirlo ante sus protagonistas. De hecho, en los años sesenta, los llamados Grupos Medvedkin toman esta referencia y se constituyen en las localidades francesas de Sochaux

y Besançon de las manos de trabajadores industriales, para documentar las condiciones de vida y laborales de la clase obrera francesa. Sus películas se han convertido en un referente de autogestión de imágenes y de las prácticas documentales activistas.

Un tiempo después, los Talleres Varan nacieron oficialmente en Francia en 1981 con la intención de formar en cine documental, en cine directo, a personas provenientes de países en desarrollo. Jean-Luc Godard, Ruy Guerra y Jean Rouch, por ejemplo, animaron desde 1978 a la realización de talleres de cine en super-8 en Mozambique. Otras referencias se encuentran en el Free cinema inglés y el cine político latinoamericano como el del boliviano Jorge Sanjinés, que implicaba en sus rodajes a población indígena.

El grupo Cine sin Autor (CsA) es una de las más radicales experimentaciones en audiovisual colectivo con objetivos pedagógicos. El CsA pretende instaurar un modelo de producción “socio-cinematográfico y como socio-ficción-real para producir con y desde personas o colectivos ajenos a la producción fílmica dominante y posibilitarles sus propias imágenes de sí mismos y de su entorno” (Tudurí, 2008: 8).

En este gesto crítico en torno a las maneras convencionales de hacer y distribuir y consumir el cine, los miembros del colectivo Cine sin autor apelan a que el agente que hasta ahora había sido considerado espectador se convierta en productor y/o realizador de imágenes para devolverles el protagonismo de la creación artística en formato cine. Abogando por un

tipo de suicidio cultural y político de la figura del autor con términos como el NO-Autor o el SinAutor, la autoría es entendida como un poder colectivo para “decidir sobre la producción de las propias creaciones fílmicas, la propia estética y la propia gestión de la obra y sus beneficios”. Todas las prácticas de cine sin autor se autodefinen como maniobras de colectivización y desarrollo de un cine social que quizás se encuentran ocultas por otras tendencias de cine dominante, pero que, en su asumida posición subordinada son libres de total experimentación y ensayo.

Estos temas se cristalizan en una peculiar sentido de la autoría, entendida como un poder colectivo para “decidir sobre la producción de las propias creaciones fílmicas, la propia estética y la propia gestión de la obra y sus beneficios” y frente a ello apuestan por el NO-Autor o el SinAutor, dividiendo los participantes de una película de CsA en testigos fílmicos (el núcleo del dispositivo-autor), cineastas y realizadoras y realizadores y las personas del film, que no están relacionadas con la producción pero se vuelven corresponsables por su participación (actores intencionales u ocasionales...). Por su parte, la sinautoría se define como el “ejercicio de prácticas de colectivización de los procesos de Dispositivo-Autor sobre los procesos sociales y como facilitación de la identificación, evidenciación, circulación y desarrollo de flujos sinautorales” (Tudurí, 2008: 21) e implica (Tudurí, 2008: 22):

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

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

convencionalismos que se implican en la ficción, y de las que está liberado, en principio, el documental. En el caso del documental se producen menos intervenciones autorales, es decir, no existen las cuatro intervenciones, el guión, la puesta en escena, la interpretación actoral y el montaje.

Otras ideas se desvelan interesantes para entender el CSA. Como ya se ha propuesto en otras ocasiones desde instancias críticas con el texto “Teoría y práctica de la historia del cine” de Robert C. Allen y Douglas Gomery, se anima a la sustitución de la historia oficial del cine por el conjunto de sistemas fílmicos desarrollados a lo largo de la historia y su reescritura o revisión sustentada como una reflexión sobre los roles de productor, distribuidor, espectador o crítico, y sus motivaciones. Por otro lado, se aboga por una modificación del gusto social respecto al cine, que desemboque en la necesidad de la apropiación de su historia y sus prácticas y que abra el campo de una confrontación con el canon fílmico establecido. En tercer lugar, se habla de la necesidad de desindustrializar el cine, ofrecer otros entornos de creación fílmica, más cercanos (industrializar la sociedad) y se buscan nuevas fórmulas de soberanía cultural para desactivar la separación artificial entre vida y cultura: es decir, el CSA es una forma de política de la colectividad que pretende generar públicos críticos y creativos.

Algunos estudios abiertos (proyectos) del CSA son *Sinfonía Tetuán*, *CEPA Tetuán*, *Bourrasol* y *De qué. Sinfonía Tetuán* (homenaje al documental de Walter Ruttmann *Berlín, sinfonía de una ciudad*, 1927) es un proceso socio-cinematográfico de Cine sin Autor iniciado entre La Ventilla y Tetuán<sup>1</sup>. *CEPA Tetuán* conserva el interés de un proyecto pedagógico desarrollado en un centro educativo durante 14 sesiones.

<sup>1</sup> Más información en <http://cinesinautor.blogspot.com>

## Conclusiones

En definitiva, nos encontramos ante un ejemplo de lo que el colectivo Subtramas (Diego del Pozo, Virginia Villaplana y Montse Román) denomina pedagogías visuales colectivas, propuestas sobre “cómo romper con las estructuras de juicio y productividad del aprendizaje heredado, cómo producir conocimiento de las experiencias de cooperación, cómo potenciar y articular estos saberes para generar otras formas de coexistencia social, cómo sustraer nuestras capacidades cognitivas de las condiciones de gobernanza y agenciarlas con la acción colectiva” (Subtramas, 2003).

El CsA responde a la necesidad creciente de entender el cine como un dispositivo que involucre la participación de todos sus posibles agentes. Mediante

este cuestionamiento o visión crítica de los roles clásicos de lo que tradicionalmente se ha denominado autoría, el CsA supone una vertiente de renovación y retoma un camino de reflexión que se inició en las vanguardias, han experimentado cineastas como Rossellini o Watkins y ha continuado en preocupación filosófica sobre el arte en Deleuze, Giroux o Rancière. Su intención es componer una forma de intervención sobre la realidad social en la que el anterior agente espectador ocupe roles más activos, un cine que “tenga la capacidad de producir significación y creación de sentido, (un cine) que tenga en cuenta la realidad material y concreta en la que se desenvuelven nuestras vidas” (Tudurí, en *Youkali*: 77).

## Referencias

- “Entrevista a Gerardo Tudurí. Inter (W) Expresss... (siete (7) respuestas rápidas para siete (7) preguntas claves)”, en *Youkali: Revista crítica de arte y pensamiento*, n° 8, pp. 77-81.
- Colectivo Subtramas (2003): Presentación proyecto. En: <http://www.workingimages.org/contenido/investigacion-subtramas> (consultado: 30/12/2012)
- Deleuze, Gilles (1995): *Conversaciones*. Madrid, Pretextos.
- Didi-Huberman, Georges (2008): *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*. Madrid, Antonio Machado Libros.
- Giroux, Henry (2001): *Cultura, política y práctica educativa*. Barcelona, Grao.
- Jaquinot, Geneviève (1977): *Image et pédagogie*. Paris, PUF .
- Monteagudo, Luciano (2002): La Lección de La Comuna, en <http://www.terra.com.ar/ctematicos/bafici2002/42/42078.html> (consultado: 23/04/2013)
- Quintana, Ángel (1998): “La visión directa como pedagogía: la televisión de Roberto Rossellini”, en *Secuencias*, n° 8, pp. 17-27.
- Rancière, Jacques (2005): *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona/Muséu d’Art contemporani de Barcelona.
- Rancière, Jacques (2010): *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- Tudurí, G. (2008). *Manifiesto del cine sin autor. Realismo social extremo en el siglo XXI*. Versión 1.0. Madrid, Centro de documentación crítica de Madrid. en [http://ia600307.us.archive.org/33/items/ManifiestoDelCineSinAutor\\_560/ManifiestoCsa.pdf](http://ia600307.us.archive.org/33/items/ManifiestoDelCineSinAutor_560/ManifiestoCsa.pdf) (consultado: 02/05/2013)
- Valcárcel Medina, Isidoro (1997): “El espectador suspenso”. (Conferencia pronunciada el 27 de septiembre de 1997 en Castelló de la Ribera, Alicante, dentro del ciclo “Distància: art espectador”), en *Ànimes de Cànter*, n.º 1 (Castelló de la Ribera, septiembre de 1997).
- Watkins, Peter (2004): “Media crisis”, en Quintana, Ángel (ed.): *Peter Watkins. Historia de una resistencia*. Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, pp. 101-111.

## Forma de Citación

SEDEÑO VALDELLÓS, Ana: Cine sin autor como pedagogía crítica audiovisual. Bases teóricas, antecedentes y postura crítica. *Revista Communication Papers*, N° 2, Monográfico 1, páginas 91 a 97. Departamento de Filología y Comunicación de la Universidad de Girona. Recuperado el \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2\_\_\_\_ de: <http://www.communicationpapers.es>